NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 03315865 2

Digitized by Google

Presented by
F. A. Sorge
to the
New York Public Library

Digitized by Google

Bernadet

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Erster Band.

Digitized by Google

Das Recht, dieſes Werk in engliſcher und franzöſiſcher Ueberſetzung herauszugeben, habe ich mir vorbehalten.

Dresden, 15. April 1855.

Dr. Julius Schladebach.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY.

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

MOZART.

Digitized by Google

Digitized by Google

...W YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten.

Unter Mitwirkung

der

Herren Hofkapellmeister **Dr. Frz. Liszt** in Weimar, **Dr. H. Marschner** in Hannover, **C. G. Reissiger** in Dresden, **Dr. L. Spohr** in Cassel

&c. &c. &c.

bearbeitet und herausgegeben

von

Eduard Bernsdorf.

Mit Stahlstichen.

Erster Band.

Dresden,

Verlag von Robert Schaefer.

1856.

Digitized

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
L 19583
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1900.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

Vorwort.

Die Muse der Tonkunst ist es vorzugsweise, welcher die große Mehrzahl der nur irgend geistig und gemüthlich Gebildeten in allen Schichten der Gesellschaft mit Hingebung huldigt, deren Kultus mit außerordentlicher Neigung man überall sich zuwendet. Wo, in großen und kleinen Städten und selbst auf dem Lande, fände man heutzutage eine Familie, in der, sobald ihre Stellung nur das geringste Emporarbeiten über die Befriedigung der unabweislichsten materiellen Bedürfnisse gestattet, nicht Gesang oder Instrumentenspiel in Stunden der Muße erschallte — wo man sich nicht an den lieblichen Tönen im stillen häuslichen, oder im weitern gesellschaftlichen Kreise ergötzte — wo man durch sie nicht den oft so dornigen und rauhen Lebenspfad zu verschönern, der Prosa materieller Interessen ein poetisches Gegengewicht zu geben, das mühevolle Erdendasein zu erheitern und zu schmücken trachtete? Deutschland gerade ist nächst Italien das Land, in welchem die Tonkunst eine wahre Heimath, die sorgsamste und ausgebreitetste Pflege gefunden, und von wo aus sie in neuerer Zeit ihre Wanderung in die Nachbarländer gen Süd und Nord, gen West und Ost, und selbst über den Ocean hin angetreten, überall Kolonien gründend, neue Heimath sich erringend, um „das Nützliche mit dem Schönen zu mischen", das materielle Leben mit dem Reiz der Poesie zu umhüllen, sittlich und geistig erhebend und veredelnd zu wirken, die Ahnung des Unendlichen auch in dem

Digitized by Google

Endlichen dem Gemüthe nahe zu bringen. Hat sie gen Süden hin vorzugsweise die Mission, regenerirend zu wirken und aufs Neue die fast verkommenen edlen Keime zu befruchten, so ist ihr in dem kältern, ernsten Norden, wo sie früher, trotz aller ursprünglich musikalischen Begabung, von welcher die herrlichen Volksweisen unzweideutiges Zeugniß geben, in weiterer Ausdehnung nur spärlicheren Eingang zu finden vermochte, seit den letzten Jahrzehenden eine wohnlichere Stätte ebenfalls bereitet; sie hat auch dort eine immer weitere Verbreitung erlangt, sich von der Exklusivität der höheren Kreise erfreulich mehr und mehr emancipirt und ist zur volksthümlichen Erscheinung geworden, selbst in Gegenden, die man noch vor nicht gar langer Zeit ihr gänzlich verschlossen und unzugänglich halten mochte — ist das geworden namentlich durch die überraschend schnelle Ausbreitung und die ihrem wahren Wesen nach höchst segensreiche Wirksamkeit der in ihrer Begründung und ihrem innersten Sein echt deutschen Institution der Männergesangvereine, soweit diese ihrer edlen Bestimmung eingedenk gewesen und geblieben sind, und von den naheliegenden Verirrungen seichter Oberflächlichkeit und materieller Genußsucht sich fern zu halten gewußt haben.

Es gab eine Zeit — und wir dürfen uns nicht mit dem schmeichelnden Wahne täuschen, als sei dieselbe schon ganz vorüber! — wo man an der äußerlichsten, oberflächlichsten Betreibung der Tonkunst nach ihren verschiedenen Richtungen sich meist vollkommen genügen ließ, wo lediglich das ohrenkitzelnde Spiel mit schönen Tönen als Ziel aller musikalischen Bestrebungen erschien, wo man in fast unbegreiflicher Verkennung ihrer hohen sittlichen Würde die keusche Muse zur Magd im Dienste niederer Sinnlichkeit hinabzog, und ihrer ethischen und ästhetischen Bestimmung, ihres Einflusses auf Herz, Gemüth und Geist gänzlich vergessen zu haben schien. Die mannichfachen Erfahrungen und Wandlungen einer ernsten Zeit haben aus diesem „naiv-sentimentalen Traumleben“ (wir wollen es hier nicht mit härterem Namen belegen) wach gerufen. Das allmälig immer unabweislicher hervortretende Bedürfniß nach allgemeinerer und tieferer Bildung hat auch auf diesem Gebiete sich geltend zu machen begonnen. Man fühlt lebhafter den Trieb und die unausweichliche Nothwendig-

Digitized by Google

keit, neben den zunächst der Praxis des Lebens dienenden historischen und Naturwissenschaften mit ihren Hülfs- und Nebenzweigen in weitester Ausdehnung, auch das Wesen der Tonkunst tiefer, weiter und klarer zu erfassen, und mit dem praktischen Können — der technischen Fertigkeit — auch das belebende Wissen — die theoretische und ästhetische Erkenntniß — zu verbinden, ohne welche ja die Praxis nur eine hohle, alles sichern Halts entbehrende, ja größtentheils selbst ihres äußerlichen Eindrucks verfehlende, ein tönendes Erz, eine klingende Schelle bleibt. Denn das eben ist ja ein Segen fortschreitender Verallgemeinerung der Wissenschaftlichkeit und des aus Nothwendigkeit oder Neigung erzeugten Strebens nach umfassenderer Erkenntniß, daß dieses sich nicht mehr engherzig auf ein einzelnes Gebiet beschränkt und beschränken läßt, sondern aus innerem, unwiderstehlichem Drange, mit vollster geistiger Elasticität auf alle Regionen sich ausdehnt, zu denen der Mensch in irgend welche Beziehung tritt.

In Folge dessen hat denn auch gerade auf musikalisch-literarischem Gebiete in den letztverflossenen Jahren ein neuer, lebendiger Aufschwung, eine erhöhete, fruchtverheißende Thätigkeit, wie seit lange nicht in diesem Maaße, sich kundgegeben, die in dem raschen Erscheinen einer verhältnißmäßig großen Zahl gediegener musikalischer Schriften, sowohl nach der Seite der Theorie im engern Sinne als nach der geschichtlichen und ästhetischen Seite hin, ihren unverkennbaren Ausdruck fand und für das immer allgemeiner sich verbreitende Interesse an gründlicherem Erfassen der Tonkunst auch im größern Publikum klares und entschiedenes Zeugniß ablegt.

Auch im größern Publikum, sagen wir. Denn nicht nur die Musiker von Fach, die ihre Kunst in allen ihren einzelnen Zweigen zu studiren berufsmäßig angewiesen sind, sondern nicht minder die bloßen Musikfreunde und Liebhaber, die Gebildeten beider Geschlechter, welche an der Ausübung oder an dem Genusse der Tonkunst und ihrer Schöpfungen und Leistungen nach irgend einer Seite hin sich erfreuen — Eltern endlich, Lehrer und Erzieher, ja selbst jene höher gestellten Männer in den Verwaltungskreisen, denen ihr Beruf die Ueberwachung, Leitung und Förderung der Bildung, Erziehung und Veredlung des Volkes zur ernsten Pflicht

Digitized by Google

macht: sie Alle erkennen ohne Bedenken die immer unausweichlicher sich gestaltende Nothwendigkeit einer tiefern und umfassendern Kenntniß der mannichfachen, hier einschlagenden Gegenstände — von denen wir nur, als die hauptsächlichsten hier Aesthetik und Geschichte der Tonkunst, Akustik, theoretische und praktische Kompositions-, Gesang- und Instrumentenlehre, Instrumentalkenntniß, Orchesterkunde und -Leitung, musikalische Pädagogik und Didaktik, Literatur u. s. w. nennen wollen —, um vor unangenehmen Irrthümern und vielleicht folgenschweren Mißgriffen sich selbst und die ihnen Anvertrauten zu wahren, zu einem selbständigen, wohlbegründeten Urtheil über musikalische Erscheinungen und Leistungen sich zu befähigen, und den Genuß an der Tonkunst sich selbst und Andern zu erhöhen, der ja unbezweifelt, je klarer und ausgebreiteter die Erkenntniß, um so vielseitiger, lebensvoller und interessanter stets sich gestaltet, und in der That dadurch in geometrischer Progression wächst.

Indeß lehrt die tägliche Erfahrung dem kundigen Beobachter hinreichend, wie Wenigen selbst unter den Musikern von Fach in ihrer äußern, oft beengten und prekären Stellung sowohl während ihrer Studienzeit als späterhin, günstige Gelegenheit und ausreichende Mittel zu Gebote stehen, aus einer fast unübersehbaren Menge der verschiedensten, oft schwierig zu erlangenden und kostspieligen Werke jene wünschenswerthe allseitige Belehrung sich zu verschaffen, wobei wir noch von dem Umstande gänzlich absehen, daß so Manchen unter ihnen auch die erforderliche wissenschaftliche Vorbildung zum vollen Verständniß derartiger Schriften mangelt, weil ihnen die Verhältnisse die Möglichkeit der Aneignung einer solchen versagten, während im Allgemeinen für die wirkliche Populariſirung der musikalischen Wissenschaft verhältnißmäßig noch wenig gethan ist — und daß sehr häufig der Zwang und Drang der Umstände sie überwiegend auf baldmöglichste, thunlichst umfassende Verwerthung ihrer oft unter Mühen und Sorgen mit Opfern und Entbehrungen aller Art erworbenen praktischen Kenntnisse und Fertigkeiten unausweichlich hinweiset, ihnen sonach für jenes specielle Studium aus den Quellen keine Zeit in

Digitized by Google

ausreichendem Maaße vergönnt, selbst wo der literarische Apparat dazu vorhanden ist. Und letzteres ist ja ein höchst seltener Fall, da reiche musikalische Privatsammlungen eben nicht häufig anzutreffen und gemeinhin sehr schwer zugänglich sind, und das Fach der musikalischen Literatur in der übergroßen Mehrzahl der bedeutenderen öffentlichen Bibliotheken bekanntermaßen ein unverantwortlich vernachlässigtes, sehr stiefväterlich behandeltes und darum gewöhnlich höchst unvollständiges und unzureichendes ist. Die Kunstliebhaber aber empfinden nothwendig diese Uebelstände in gleichem Maaße, während sie durch anderweite Berufsgeschäfte natürlich in Rücksicht auf die Zeit, die sie auf ihre praktische und theoretische Fortbildung in der Tonkunst verwenden können, noch mehr beschränkt sind.

Es ist daher dem weitverbreiteten Bedürfnisse nach umfassenderer Belehrung auch auf diesem, wie auf so manchem anderen Gebiete des Wissens zunächst nur durch **encyklopädische Werke** abzuhelfen, die jene Belehrung in leicht übersichtlicher, handlicher Form, klar und umfassend zwar, aber in der nöthigen Beschränkung auf die Resultate („das Mehl, aber nicht die Mühle", wie der treffliche Justus Möser sagt), gründlich ohne Pedanterie, vollständig, doch mit umsichtiger Ausscheidung alles unerquicklichen Raisonnements und überhaupt alles dessen geben, was lediglich für das ganz specielle Studium irgend eines besondern Faches aus der Wissenschaft der Tonkunst gehört, für welches der, den Neigung oder Beruf auf solch specielles Eingehen hinweisen, nie und nimmer der selbständigen kritischen Quellendurchforschung entrathen kann, zu welcher ein solches encyklopädisches Werk hinwiederum eine willkommene Handleitung darzubieten vermag.

Die Idee eines derartigen encyklopädischen Werkes über Musik kann an und für sich allerdings Anspruch auf Neuheit nicht mehr erheben. Schon seit anderthalb Jahrhunderten hat man sie mit mehr oder weniger Glück und Geschick von den verschiedensten Standpunkten aus und für die verschiedenartigsten Bedürfnisse auszuführen getrachtet. Das in dieser Beziehung gar praktische Frankreich ist zu seiner Zeit darin vorgegangen, und das **Dictionnaire de Musique** von **Seb. de Brossard** vom Jahre 1703, dem mehr als ein halbes Jahr-

Digitized by Google

hundert ſpäter Rouſſeau's wohlbekanntes und in den äſthetiſchen Artikeln vorzugsweiſe werthvolles Werk unter gleichem Titel folgte, darf als die Grundlage aller ſpäteren ähnlichen Schriften angeſehen werden, zu denen für Frankreich namentlich noch die ganz nach Rouſſeau bearbeitete **Encyclopédie Methodique-Musique** von **Framery** und **Ginguéné** gehört. Deutſchland ließ dann nicht lange auf ſich warten und brachte in J. G. Walther's muſikaliſchem Lexikon (1732) das erſte, wahrhaft bedeutende Werk dieſer Gattung, dem ſich die ſpäteren bis auf die neue Zeit zu ſchuldigem Dank verpflichtet bekennen müſſen, und das, was ausſchließlich den biographiſchen Theil betrifft, von dem wackern E. L. Gerber in ſeinem (alten und neuen) Lexikon der Tonkünſtler, bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts ſorgfältig fortgeführt worden. England brachte das **Musical Dictionary** von **James Grassineau** (1740), mit vorzugsweiſer Benutzung des ſchon angeführten Werkes von Broſſard und ſodann des berühmten **Thomas Busby complete Dictionary of Music** (1801), während Italien erſt im zweiten Viertel unſers Jahrhunderts durch einen Deutſchen, Peter Lichtenthal, etwas Bedeutendes auf dieſem Gebiete in dem ſehr ſorgfältig gearbeiteten **Dizionario e Bibliografia della Musica** (1826) erhielt. Sehen wir von den allgemeinen encyklopädiſchen Werken, in denen die Muſik nur acceſſoriſch behandelt wurde, ebenſowohl als von den kleinen, für ganz ſpecielle Zwecke verfaßten derartigen Schriften ab, die zumeiſt nur einem momentanen Bedürfniſſe genügen konnten und wollten, und ſtets von relativem, wo nicht von ſehr untergeordnetem Werthe waren, ſo iſt dann als in dieſen Kreis der Literatur gehörig, nur des fleißigen Hrch. Chrph. Koch Muſikaliſches Lexikon (1802) als werthvoll und für ſeine Zeit zweckentſprechend zu nennen, und es war in der That zu verwundern, daß man länger als drei Decennien hindurch, einige ſchwache und unbedeutende Arbeiten abgerechnet, damit ſich begnügte, da gerade während dieſer Zeit das Bedürfniß einer encyklopädiſch-überſichtlichen Behandlungsweiſe der Wiſſenſchaften und Künſte Behufs ihrer Populariſirung für die unabweislichen Anforderungen der Gegenwart nach allgemeiner Bildung ſich immer lebhafter fühlbar machte.

Digitized by Google

Aber auch später sind der betreffenden Werke, so weit sie den Namen einer musikalischen Encyklopädie vom höhern wissenschaftlichen Standpunkte aus wirklich beanspruchen können, und nicht blos einzelne, mehr oder minder untergeordnete Bedürfnisse befriedigen oder sich auf Behandlung specieller Zweige beschränken, überhaupt nur sehr wenige erschienen, und diese entsprechen aus mancherlei Gründen dem vorhandenen Bedürfnisse überhaupt nicht oder entsprechen demselben doch jetzt nicht mehr, oder sie sind schwer, vielleicht im Wege des Buchhandels gar nicht mehr zu erlangen, sind entweder zu mager oder zu voluminös und kostspielig, wohl gar auch von vorgefaßter Ansicht, von veraltetem Vorurtheil und persönlicher Zu- oder Abneigung diktirt, und entbehren sonach eines der wesentlichsten Requisite einer derartigen Encyklopädie, nämlich der vollen, für die Gegenwart natürlich auf das bloße Referat sich beschränkenden Unbefangenheit der Anschauung und Unparteilichkeit der Darstellung, mit welcher doch das strenge Festhalten an den gesunden ästhetischen Grundprinzipien der Tonkunst sich überall recht wohl vereinigen läßt, wenn man die erforderliche Ruhe, die in der Schule des Lebens gereifte Erfahrung und den redlichen Willen besitzt, sich zu wirklicher Objektivität der Betrachtung zu erheben. Haben wir hier die betreffenden Schriften J. E. Häuser's und A. Gathy's, als zum Theil jetzt veraltet oder ungenügend, und des überaus trefflichen, aber sehr kostspieligen und überwiegend nur biographischen Werks des gelehrten **F. J. Fétis: Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique**, dessen erster Band auch schon vor zwanzig Jahren erschienen ist, als speciell in den Kreis wirklicher und umfassender musikalisch-encyklopädischer Werke nicht oder doch nur als sekundäre Hülfsmittel gehörend, zu übergehen, so bleibt nur noch zu erwähnen: **Dr. G. Schilling's Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften**, das umfangreichste und weitläuftigste aller auf diesem Gebiete erschienenen Werke, wenn auch keineswegs, wie der Verfasser im Vorworte bescheiden zu bemerken sich veranlaßt fand, das „erste seiner Art" — viel des Tüchtigen aus der Feder bewährter Mitarbeiter, aber auch viel Unklares in weitschweifiger Gespreiztheit, Unbedeutendes und Ueberflüssiges, nur

Digitized

um der persönlichen Vorliebe des Herausgebers willen Aufgenommenes, und eine Menge falscher, aus flüchtigster Bearbeitung hervorgegangener Daten enthaltend. Wunderlich genug ist's jedenfalls, wenn ein derartiges Werk z. B. zwei verschiedene Biographien Meyerbeer's bringt, in denen das Urtheil über den Komponisten und seine Leistungen so schnurstracks sich widerspricht, daß die eine ihn gänzlich verwirft, während die zweite nicht Ruhm und Lob genug auf ihn häufen zu können scheint. Vielleicht soll das ein Beweis von Unparteilichkeit sein; allein mit dieser eigenthümlichen Art derselben muß doch unbedingt der Leser vollkommen irre geführt werden, der das Recht hat, hier eine sichere wohlbegründete Anleitung zu eigner Klarheit und Bestimmtheit des Urtheils zu suchen und zu verlangen. Ueber die vielfache, durch Oberflächlichkeit, Flüchtigkeit oder Extravaganz des Herausgebers entstandene Mangelhaftigkeit des Werkes, das an und für sich natürlich viel dankenswerthes Material bietet, hielt selbst der eigne Verleger im Vorwort des Nachtrags zum Supplementbande, dessen Bearbeitung er deshalb sogar in andere Hände zu legen sich veranlaßt fand, sehr verständliche Andeutungen zu geben für unerläßlich. Aber selbst davon abgesehen, ist das Werk zu voluminös und durch die zwei Nachträge für den Gebrauch sehr unbequem geworden, überdies natürlich nicht mehr im Niveau der Gegenwart (der erste Band erschien schon vor zwanzig Jahren, und auch die Nachträge schließen eigentlich mit dem Ende des dritten Jahrzehends unseres Jahrhunderts ab), während sich grade in den letztverflossenen beiden Decennien auf dem Gebiet der Tonkunst eine eigenthümliche, tief eingreifende Bewegung und Gährung gezeigt hat, deren Kenntnißnahme kein Gebildeter, am wenigsten der Musiker sich entziehen kann und darf, wenn auch das definitive Urtheil über Werth und Bedeutung derselben, da die Uebergangsperiode nicht vorüber und die vollständige Abklärung noch bei weitem nicht vollendet ist, natürlich für jetzt noch suspendirt und späterer Zeit die gerechte historische Würdigung vorbehalten bleiben muß. Allein setzen wir dies Alles bei Seite, so tritt hier noch der Umstand ein, daß dieses Werk schon seit längerer Zeit vollständig nicht mehr im Buchhandel zu haben — ein bei seinem sehr hohen Preise um so deutlicherer

Digitized by Google

Beweis, wie groß und allgemein gefühlt das Bedürfniß nach derartigen Arbeiten ist. Allerdings hat man dem letzterwähnten Mangel durch das von **Dr. Gaßner** (1847) herausgegebene Universal-Lexikon der Tonkunst in einem Bande, das einen Auszug (und gewissermaßen eine zweite Auflage) der Schilling'schen Encyklopädie bildet, abzuhelfen versucht. Indeß ist dies auf eine so ungenügende Weise geschehen, daß auch dieses Werk dem Bedürfnisse nur sehr wenig entspricht. Der (nunmehr verstorbene) Herausgeber klagt stets über Mangel an Raum und ergeht sich dabei doch oft in einer breiten Redseligkeit über ganz unbedeutende Dinge, fügt höchst überflüssige, in einem derartigen Werke gar nicht gesuchte, rein individuelle und zur Sache nicht gehörige Bemerkungen bei; hat sich von persönlicher Vorliebe für gewisse Dinge und Personen keineswegs frei zu halten und auf den rein objektiven Standpunkt sich nicht zu stellen gewußt; verweiset nicht nur in Betreff ausführlicherer Belehrung, sondern in Betreff ganzer, bisweilen selbst sehr wichtiger Artikel auf das (Schilling'sche) Hauptwerk, so daß also für den Gebrauch die Anschaffung beider Werke gewissermaßen gefordert wird — damals war vielleicht das Hauptwerk noch vollständig zu haben —, ergeht sich in Betreff des Urtheils in ganz ähnlicher Weise wie jenes, wovon die beispielsweise oben schon erwähnte Biographie Meyerbeer's, wenn auch in verjüngtem Maaßstabe, Zeugniß ablegt, und übergeht unhistorisch an sich hervorragende Erscheinungen der Gegenwart (man sucht z. B. irgend eine Andeutung über Richard Wagner vergeblich), während er auch nur in einzelnen Fällen die historischen Artikel weiter fortführt.

Nach diesen Bemerkungen, die dem relativen Werthe der betreffenden Werke keineswegs zu nahe treten wollen und nur das allgemeine Urtheil der unbefangenen Sachverständigen wiedergeben, scheint die Behauptung hinlänglich gerechtfertigt, daß es jetzt faktisch in der musikalischen Literatur nicht nur Deutschlands, sondern auch der Nachbarländer, an einem derartigen Werke fehle, und daß die Annahme, man komme mit einem **Neuen Universal-Lexikon der Tonkunst,** nach den schon direkt und indirekt angedeuteten Prinzipien bearbeitet, in der That jetzt einem in den Kreisen aller Musiker und Musikfreunde,

Digitized by Google

ja aller Gebildeten überhaupt, lebhaft gefühlten Bedürfnisse entgegen, nicht als eine herkömmliche, so oft schon gemißbrauchte Phrase erscheinen werde.

Die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche mit der Bearbeitung eines Werkes verknüpft sind, das gleichzeitig theoretisch und praktisch, ästhetisch und historisch das ganze weite Gebiet der Tonkunst umfassen und alles hier einschlagende Wesentliche klar in möglichst gedrängter Darstellnng geben, ja namentlich in seinem historischen Theile nach einer relativen Vollständigkeit mit Vermeidung lexikalischer Trockenheit streben soll — diese außerordentlichen Schwierigkeiten lassen sich im Allgemeinen wohl von jedem Unbefangenen ermessen, werden aber nur Dem in ihrem vollen Umfange klar und anschaulich sein, der selbst jemals mit ähnlichen Arbeiten, wenn auch nur versuchsweise sich beschäftigt hat. Je mehr ich (schon seit Jahren) mit der Realisirung einer derartigen Idee mich getragen, je länger ich dafür gesammelt und gearbeitet, um desto klarer und beengender empfand ich dieselben. Und als von der ehrenwerthen Verlagshandlung, die durch geschmackvolle und elegante Ausstattung und möglichst billigen Preis des Werkes ein bleibendes Verdienst um die deutsche musikalische Literatur sich erworben, der Antrag zur Herausgabe desselben an mich gelangte, habe ich in der That lange geschwankt, ob ich denselben übernehmen solle oder nicht. Durfte ich mir, ohne unbescheiden zu sein, vielleicht sagen, daß ein ernstes, neigungsvolles, decennienlanges Studium aller Zweige der Tonkunst und ihrer Literatur, die Kenntniß der überwiegenden Mehrzahl der bedeutenderen musikalischen Werke — Kompositionen und Schriften — aller Zeiten und verschiedener Völker, jahrelange theoretische und praktische Erfahrung als musikalischer Schriftsteller, Komponist und Lehrer, daß endlich vielfache und ausgebreitete persönliche und literarische Verbindungen mit einer großen Anzahl bedeutender Kapacitäten auf diesem Felde, möglicherweise einigen Beruf für die Uebernahme einer solchen Arbeit annehmen lassen könnten: so vermochte doch erst die entschiedene Ermunterung gefeierter Meister und die vielseitige, freundlich entgegenkommende, wiederholte Zusage dankenswerther wesentlicher Unterstützung bewährter Männer zum Entschlusse mich zu bestimmen,

Digitized by Google

und das wohl gerechtfertigte Bedenken, ob dem ernsten, redlichen Willen, dem sorgsamen Bemühen wohl auch die Kraft entsprechen werde, zu überwinden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine derartige Encyklopädie wirklich und wesentlich Neues nicht bieten kann: sie ist eben ein Resumé, eine Uebersicht des Vorhandenen, während individuelle neue Ansichten oder praktische Erfahrungen auf dem betreffenden Gebiete, soweit sie noch nicht eine so zu sagen historische Berechtigung gewonnen, einen andern Ort zur Veröffentlichung fordern. Die Persönlichkeit des Herausgebers als solche muß, wo es sich nur um die möglichst objektive Darstellung und Verarbeitung eines durchaus gegebenen Stoffes handelt, vollständig in den Hintergrund treten, und es kann lediglich darauf ankommen, das in überreichem Maaße vorhandene, wenn auch großentheils schwer zugängliche Material nach zureichenden Prinzipien, mit unverrücktem Festhalten an der Bestimmung und dem Zwecke des Werkes, zu sichten, zu ordnen und möglichst gedrängt, soviel wie möglich überall in leicht ansprechender Weise darzustellen. Für die theoretischen und praktischen, ja großentheils selbst für die ästhetischen Artikel ist der Stoff ein vollkommen feststehender, soweit nicht neuere Forschungen (oder z. B. bei den Instrumenten und deren Konstruktion, neuere Erfindungen) zu erheblich abweichenden und wirklich recipirten Resultaten geführt haben; denn das noch Streitige kann, wie schon angedeutet, eine Encyklopädie nur historisch referirend geben. Und hier waren also die vorhandenen, theils Sammel-, theils specielle Fachwerke, wie es auch von mir geschehen ist, in ausgedehntester Weise dankbarst zu benutzen — sie bilden die Grundlage der Darstellung, selbst da, wo von den Herren Mitarbeitern oder von mir selbständige Artikel über die einzelnen Gegenstände verfaßt wurden, wie das meistentheils geschehen. Ueber derlei Gegenstände sind die Meinungen keineswegs so getheilt, daß man nicht einer gleichen Ansicht schon früher begegnet sein könnte, und dem Kundigen wird die sorgfältige, aber selbständige und soweit nöthig kritische Benutzung der vorhandenen Quellen, auch wenn wir diese nicht besonders anführen, um nicht mit Citaten zu prunken und durch literarischen Ballast unnütz Raum zu verschwenden, ebensowenig ent-

Digitized by Google

gehen, als andrerſeits — hoffen wir — die Wahrnehmung ſich geltend machen wird, daß wir uns vor jedem eigentlichen Plagiat ernſtlichſt gehütet, und nur Das vollſtändig von Anderen aufgenommen und uns angeeignet haben, was wir nach reiflicher Prüfung nicht anders und beſſer zu ſagen wußten. In Betreff der hiſtoriſchen, und ſpeciell der biographiſchen Artikel ſtellt ſich das Verhältniß indeß bis auf einen gewiſſen Grad ungünſtiger. Auch hier haben wir allerdings benutzt, was in den verſchiedenſten desfallſigen, oft ſehr ſchwierig zu erlangenden Werken, und in hundert und aber hundert Bänden der einſchlägigen Zeitſchriften, die nur mit der größten Mühe aufzutreiben und zu vergleichen waren (wofür einem Theile unſerer literariſchen Freunde noch ein beſonderer Dank gebührt), ſich darüber vorfand, und was, in Rückſicht auf die neuere Zeit, an handſchriftlichen und ſonſtigen Mittheilungen freundlich zur Benutzung uns überlaſſen ward. Bedauerlicherweiſe aber ſind ſo manche der deshalb direkt und indirekt ausgeſprochenen Wünſche bisher unbeachtet geblieben — ich erlaube mir, die Bitte um gefällige baldige Einſendung der biographiſchen Materialien an die Herren Komponiſten, Muſiker, Sänger u. ſ. w. in ihrem eigenen, wie im Intereſſe der Sache, hier nochmals zu wiederholen — und dem Kundigen iſt nicht fremd, wie die gedruckten biographiſchen Nachrichten ſelbſt über in ihrer Art bedeutende Künſtler oft entweder ſehr ſpärlich fließen, oder ungenau, ja geradehin widerſprechend und unrichtig ſind. Unter ſolchen Umſtänden liegt es auf der Hand, daß der biographiſche Theil des Werkes, trotz aller aufgewendeten Bemühungen, nicht ſo vollkommen gleichmäßig hat bearbeitet werden können, als, zumal er gleichzeitig das eigentlich unterhaltende Element des Werkes repräſentirt, es Wunſch und Abſicht war — daß wir in ſo manchen Fällen uns mit kurzen Notizen haben begnügen müſſen, wo eine detaillirtere Schilderung intereſſant geweſen ſein würde — daß wir vielleicht einzelne, wenn auch nicht erhebliche Irrthümer haben ſtehen laſſen müſſen, weil diejenigen, in deren Hand und Intereſſe die Füglichkeit der Berichtigung lag, uns zu derſelben nicht in den Stand ſetzten, und die zugänglichen Quellen keine oder doch nur ungenügende Auskunft gaben.

Wie kein Menſchenwerk je den Gipfel der Vollendung im höch-

Digitized by Google

sten Sinne des Worts erreicht, stets hinter dem eigenen Ideale noch zurückbleibt, so läßt sich dies namentlich von einem encyklopädischen, auch die Gegenwart in den Kreis der Betrachtung ziehenden Werke sagen, das, abgesehen noch von der Gebundenheit der Bearbeitung durch die gebotene alphabetische Reihenfolge, der unaufhörlichen Bewegung der Zeit in dem Auftauchen neuer Erscheinungen natürlich stets nur bis auf einen gewissen Punkt folgen kann. Sind doch überdies die Standpunkte, von denen aus an die Betrachtung und Beurtheilung eines solchen Werkes gegangen wird, ebenso verschieden als die individuellen Zwecke, die die Einzelnen bei der Benutzung desselben im Auge haben, und die Ansprüche, die sie demgemäß stellen zu müssen glauben. „Es allen Leuten recht zu machen, ist nun" — wie der Dichter sagt — nicht nur „ganz verteufelt schwer", sondern gradehin unmöglich, und wir haben allezeit an dem Grundsatze festgehalten, daß es ein fruchtloses Beginnen sei, dies erstreben zu wollen. Hoffentlich aber — ich spreche dies mit einiger Genugthuung, selbst auf die Gefahr hin aus, von gewissen Seiten her vielleicht der Unbescheidenheit geziehen zu werden! — wird Niemand in dem Neuen Universallexikon der Tonkunst in der That etwas Wesentliches vermissen, das er in einem solchen zu suchen berechtigt wäre.

In dreißig Lieferungen, oder drei Bänden, soll das Werk vollständig geliefert werden und ein anzufügendes Specialregister wird seine bequeme Brauchbarkeit noch wesentlich erhöhen. Um es aber nach seiner Vollendung stets möglichst auf gleichem Niveau mit den Fortschritten der Tonkunst, namentlich auch ihrer Geschichte, zu erhalten, werden von Zeit zu Zeit Supplementhefte ausgegeben werden. Was nun noch die Bearbeitung selbst betrifft, so ist es am Zweckmäßigsten erschienen, soweit das überhaupt thunlich, stets eine Anzahl kleinerer, zusammengehöriger Artikel in einen ausgedehnteren Hauptartikel zu vereinigen, und in Betreff der Einzelheiten auf diesen zu verweisen. Dadurch ist nicht nur an Raum gespart worden — eine nothwendige Rücksicht, um das Werk nicht zu voluminös und kostspielig werden zu lassen — sondern es ist dadurch auch das Hauptbestreben: Vereinfachung, Uebersichtlichkeit, systematische Behandlung (soviel diese bei einer Encyklopädie möglich), Zeitersparniß beim Gebrauch und

Digitized by Google

Möglichkeit einer gründlicheren und doch prägnanten und soweit thunlich, interessirenden Fassung, verfolgt worden, und vielleicht nicht ganz unerreicht geblieben.

Für den äußeren Gebrauch des Werks sei noch bemerkt, daß in der alphabetischen Reihenfolge, der leichtern Auffindung halber, die Umlaute (ae, oe, ue) als getrennte Laute (aë, oë, uë) behandelt worden sind; daß der Leser Artikel, die er in der Schreibung mit k, f, oder ähnlichen verwandten Lauten nicht findet, unter c, ph ꝛc. nachschlagen wolle, weil eine volle Konsequenz der Schreibweise, namentlich in Rücksicht auf die große Zahl der aus den verschiedensten fremden Sprachen stammenden Namen und Ausdrücke im Bereiche der Tonkunst, noch immer nicht hat erzielt werden können. Endlich wird das Werk auch gleichzeitig noch als ein musikalisches Fremdwörterbuch dienen, in welchem, soweit es nöthig erschien, auch die Aussprache und Accentuation der aus fremden Sprachen entlehnten Wörter anzugeben versucht worden ist.

Schließlich liegt mir noch die angenehme Pflicht ob, den aufrichtigsten, tiefempfundensten Dank allen den hochverehrten Männern und den theuren Freunden in der Nähe und Ferne auszusprechen, welche bei Bearbeitung des vorliegenden Werkes durch Rath und That mich ermunterten und unterstützten. Sie haben sich dadurch ein unschätzbares Verdienst um die edle Sache der Tonkunst erworben, denn nur durch ihre so bereitwillig fördernde Hülfe war es möglich, bei einer derartigen Arbeit stets die freudige Ausdauer zu bewahren und etwas vielleicht nicht ganz Unverdienstliches zu leisten.

Dresden, im April 1855.

Dr. Julius Schladebach.

Digitized by Google

A.

A. Soviel wir von der älteſten Muſik nach den, allerdings in ihren Reſultaten ſehr unzulänglichen Forſchungen der Philologen und Alterthumsforſcher wiſſen, wurden ſchon vor Ariſtoxenus (etwa um 350 v. Chr.), einem Schüler des Ariſtoteles, die Töne der Muſik durch die Buchſtaben des Alphabets bezeichnet, ſo daß der erſte, tiefſte Ton A genannt wurde. Guido von Arezzo, ein Benedictinermönch, erweiterte im elften Jahrhundert unſerer Zeitrechnung das Tonſyſtem, und fügte demſelben auch in der Tiefe noch einen Ton hinzu. Damit hörte das A auf, Grundlage deſſelben zu ſein, und bald trat das C an ſeine Stelle, womit die heute gebräuchliche Benennung der ſieben Haupttöne nach deutſcher Weiſe gegeben war. Dadurch iſt A (franz. la) die ſechſte diatoniſche Stufe des modernen Tonſyſtems oder die zehnte Saite der chromatiſchen Tonleiter geworden. Ueber das akuſtiſche Verhältniß dieſer ſechſten Tonſtufe vergl. Tonleiter. Das A iſt gleichzeitig der Vokal, welcher für die Tonbildung beim Geſange vorzugsweiſe aus organiſchen und äſthetiſchen Rückſichten angewendet wird. (ſ. Stimmbildung). Auch iſt das eingeſtrichene a der Ton, nach welchem im Orcheſter eingeſtimmt wird.

a♯ bedeutet in muſikaliſchen Schriften a dur; dagegen **a♭** oder **a-b** ſoviel wie a moll.

A. 1. Ital. Präpoſition, bedeutet auf, bei, gegen, in, mit, nach, über, zu, bis in, bis zu, und bildet in der Zuſammenſetzung mit den Artikeln il, l', la, lo den ital. Dativ. Dieſer heißt von il im Singular al, im Plural ai, oder a'; von l' im Sing. all, im Plur. agli; von lo im Sing. allo; Plur. auch agli; von la Sing. alla, Plur. alle. Bei den gebräuchlichen italieniſchen Benennungen in der Muſik kommt dieſe Präpoſition mit ihren Zuſammenſetzungen ſehr häufig vor, z. B. a tempo, all' unisono, al segno u. ſ. w. — 2. Franzöſiſche Präpoſition, bedeutet für, nach, zu, oder iſt auch nur das Zeichen des Dativs (à la), und findet ſich ebenfalls nicht ſelten in der muſikaliſchen Terminologie, z. B. à deux mains, à la mesure u. ſ. w. — Wir fügen hier eine alphabetiſch geordnete Ueberſicht der gebräuchlichſten italieniſchen und franzöſiſchen Zuſammenſetzungen mit dieſer Präpoſition nebſt Erklärung bei (die ſonſt etwa noch möglichen derartigen Ausdrücke ſuche man unter dem betr. Hauptwort):

1. a (à) — a ballāta, im Balladenſtil. a battūta, nach dem Taktſchlage, gemeinhin im Recitativ, wenn an die Stelle der freien, rein deklamatoriſchen Bewegung des Sängers wieder das feſte Zeitmaaß tritt — darum ſo viel wie

Digitized by Google

a tempo, und (namentlich in neuerer Zeit) wie arioso. a bene placito, (ausgeführt. plötzlich), nach Gefallen, soviel als ad libitum. a capella, bezeichnet entweder, daß ein Tonstück nur für Singstimmen ohne Begleitung bestimmt ist, — oder daß die begleitenden Instrumente mit der Singstimme im Einklang oder der Octave fortschreiten, — oder endlich, daß das Tempo nicht theatralisch, wie die vermeinten Noten von gehörer Geltung andeuten würden, sondern etwas lebhafter ausgeführt werden solle; in dieser letzten Art ist soviel wie alla breve. a capriccio (-pritschio), nach Laune, nach Belieben des Ausführenden, in Bezug auf Tempo und Vortrag, namentlich bei Cadenzen; capriccio als Bezeichnung eines ganzen Tonstücks f. d. Art. à deux mains (dö mäng), zu zwei Händen (bei Klavierstücken). a due, zweistimmig, in Orchester- oder Blasinstrumentensätzen bei doppelten Noten, bedeutet, daß diese einzeln von zwei Spielern vorgetragen werden sollen, sow. v. divisi, was namentlich in Violinstimmen daher gebraucht wird (Sonata a due, eine Sonate für zwei Instrumente). a due corde, auf zwei Saiten; die darunter befindlichen Doppelnoten sollen auf zwei Saiten desselben Instruments ausgeführt werden, als Gegensatz à una corda. a due divisi, a tre voci (-wohtschi), für zwei Singstimmen. a duo, für zwei Stimmen oder Instrumente. la à mesure (-sühr), sow. w. a tempo. a la mi re, bedeutet nach Guido's von Aezzo Solmisation den Ton a der kleinen und eingestrichenen Octave, der mit vielen Spielern wechselsweise bezeichnet wurde, s. Solmisation. à la renverse (rangwerß) sow. w. al rovescio. à la sourdine (surdihn), gedämpft. à livre ouvert (liwr' uwähr), vom Blatte spielen oder singen. a mezza voce (wotschie), mit halber Stimme (auch bloß: mezza voce). A mi la, sow. w. a la mi re. a piacère und a piacimento (pjatschähr u. pjatschi-), nach Gefallen, nach Belieben, gewöhnlich mit dem Nebenbegriff des längeren Vortrags. a poco a poco, nach und nach, allmälig; p. a. p. cresc. sin al forte, nach und nach zur Stärke zunehmend bis zum forte. à première vue (-müähr wüh) sow. w. a prima vista, auf den ersten Blick, vom Blatte spielen oder singen. a punto d'arco, mit der Spitze des Bogens. a punto, pünktlich, genau. a quatre (kuattr) u. à quatre (katt'r), zu vieren. a quattro mani u. à quatre mains (mäng'), vierhändig, von zwei Spielern auf einem Pianoforte auszuführen. a quattro parti u. à quatre parties (partih) oder a quattro voci (wotschi) u. à quatre voix (wuah), für vier Stimmen, bezieht sich auf Gesangstücke. a quattro soli u. à quatres seuls (söhl), in mehrfach besetzten Stücken solche Stellen, die von vier einzelnen Stimmen vorgetragen werden sollen. a re, in der Guidonischen Solmisation das große A. s. Solmisation. a suo arbitrio, a suo beneplacito (-plahtschito), a suo commodo, nach Belieben, nach Bequemlichkeit. A suo luogo, sw. w. loco, bedeutet, daß die bis dahin um eine Octave höher oder tiefer gespielten Noten wieder in der gewöhnlichen Tonhöhe vorgetragen werden sollen. a tempo, im Recitativvortrage der Uebergang ins Arioso (also im festen Zeitmaaße), oder auch der Wiedereintritt des früheren Zeitmaaßes. we bird lang-

Digitized by Google

ſamere oder ſchnellere Bewegung unterbrochen geweſen iſt; im letztern Falle wird es auch mit a tempo primo oder bloß tempo primo bezeichnet. A tempo commodo, giusto, ordinario, rubato ſ. Tempo. a tre u. à trois (troáh), dreiſtimmig. a tre maui u. à trois mains, für drei Hände. a tre parti u. à trois parties, oder a tre voci u. à trois voix, für drei Stimmen. a una corda, auf einer Saite, bezeichnet bei Geigeninſtrumenten, daß die Töne, die ſonſt auf mehreren Saiten geſpielt werden würden, nur auf einer ausgeführt werden ſollen; beim Pianoforte, daß der Pianozug (die Verſchiebung) in Anwendung gebracht werden ſoll, ſo daß die Hämmer nur eine Saite, nicht den ganzen Chor berühren. a vista, ſ. a prima vista. a voce (wohtſche) sola, für eine Singſtimme allein. a vue (wüh), ſ. à première vue.

2. al, all'. — al fine, bedeutet die Wiederholung eines Satzes von vorn (da capo) oder von einem Zeichen (dal segno) bis zu der Stelle, wo das Wort Fine (Ende) ſteht; auch oft sin al fine, bis zum Fine, bis zu Ende. all' antico, im alten Stil. all' improvista, auf unvorbereitete Weiſe, ohne Probe, oder auch: vom Blatte. al loco, zur ſelben Stelle. all' ottāva, in der Octave; gewöhnlich: eine Octave höher (all' ottava alta), ſonſt mit der nähern Bezeichnung all' ottava bassa, um eine Octave tiefer; ſodann bedeutet es in Partituren, daß ein Inſtrument mit einem andern in der Octave fortſchreiten — und beim Generalbaßſpiel, daß ſtatt der Akkorde nur die Octave zur Verſtärkung des Baſſes mitgeſpielt werden ſoll. all' unisŏno, im Einklange, als Bezeichnung in Partituren; beim Generalbaß ſoviel wie all' ottava. al piacēr (piatſchéhr) ſ. a piacere. al rigŏre di tempo, ſtreng im Takt. Al rivērso, umgekehrt, bezeichnet ein Tonſtück, das vor- u. rückwärts geſpielt oder geſungen werden ſoll, wie bei den ſogenannten Krebskanons — eine überflüſſige und veraltete Spielerei. al rovēscio (rowéſcho), ſ. al riverso. al segno, beim Zeichen (auch dal segno, vom Zeichen) wieder anfangen. al tempo, ſ. a tempo.

3. alla. — alla breve, in gekürztem, d. h. ſchnellerem Zeitmaaß, gewöhnlich ein Zwei- oder Dreizweiteltakt, in welchem die halben Noten faſt die Bewegung der Viertel haben, ſ. auch Breve. alla caccia (katſcha), wie eine Jagdmuſik, ſ. caccia. alla camĕra, im Stile der Kammermuſik, ſ. d. Art.; auch: im Kammerton, ſ. Stimmung. alla capella, im Kapell- oder Kirchenſtil, ſ. d. Art.; auch ſov. w. a capella. alla cavaletta, nach Grillenart, bezeichnet die fehlerhafte Ausführung aufſteigender Läufe, wo die Noten, wie beim ſchlechten Staccato, aufwärts abgeſtoßen werden, ohne daß man ſie zugleich bindet. alla diritta, ſtufenweiſe auf- oder abſteigend; wird auch häufig für a mano diritta, rechts, mit der rechten Hand, gebraucht. alla hanacca, hanakiſche (ſlaviſch-mähriſche) Tanzweiſe. alla mente, aus dem Stegreif. alla militare, militäriſch. alla Palestrina, im edeln, großen Kirchen- (Paleſtrina-) Stil; in Frankreich vorzugsweiſe Bezeichnung der kontrapunktiſchen Schreibweiſe. alla polacca, im Polonaiſentempo. alla Quinta, in der Quinte. alla russe (à la russe), in ruſſiſcher Weiſe,

Digitized by Google

ziemlich außer Gebrauch gekommene Bezeichnung eines rondoartigen, lebhaften Tonstücks im Zweivierteltakt. alla siciliāna (ſitſchi-), in der Weiſe ſicilianiſcher Hirtenlieder. alla stretta, eng, zuſammengezogen; zunächſt in der Fuge die Stellen, wo das Thema, ehe die vorhergehenden Stimmen es geendigt haben, in den folgenden eintritt, oder wo es in engeren Nachahmungen erſcheint — dann aber auch in anderen Tonſtücken das ſchnellere Tempo, das häufig gegen den Schluß hin, namentlich in den modernen Opern, einzutreten pflegt; ſ. auch Stretto. alla turca, türkiſch. alla zingana (zingara), nach Zigeunerweiſe. alla zoppa, ſtolpernd, hinkend; von ſynkopirten Notenfiguren gebraucht, wenn zwiſchen zwei Noten gleicher Geltung eine andere von doppelter Geltung ſteht, z. B.:

Beiſp. 1.

ſ. auch Synkope.

Aaron, muſik. Schriftſteller, Abt des Schottenkloſters zu St. Martini in Köln, geſt. 14. Dezbr. 1052 — gehört alſo keineswegs, wie Einige wahrſcheinlich vermöge einer Verwechſelung mit dem Folgenden behaupten wollen, dem 15. Jahrhundert an —, war der erſte, welcher in Deutſchland den durch Papſt Leo IX. erhaltenen Gregorianiſchen nächtlichen Geſang (ſ. Gregor) in Deutſchland einführte. So berichtet der berühmte Abt Johannes Trithemius (geſt. 16. Dezbr. 1516 zu Würzburg) in ſeinem, für die Geſchichte der Muſik im Mittelalter merthvollen Werke De scriptoribus eccles. collectanea. Er muß ſich der Muſik mit Vorliebe zugewendet haben. Zeugniß dafür iſt ſein Tractatulus de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi, welcher im Manuſcript in der Kloſterbibliothek zu St. Martini aufbewahrt wird, wie nach Legipontii Diss. philol. bibl. noch C. F. Becker berichtet.

Aaron, Pietro. ſ. Aron.

Abăco, Evariſto Felice dall', geb. zu Verona um das Ende des 17. Jahrhunderts, ein bedeutender Violinvirtuos und Komponiſt, war 1726 Konzertmeiſter des Kurfürſten Maximilian Emanuel von Bayern, 1738 kurfürſtl. bayerſcher Rath, und ſcheint wenige Jahre ſpäter geſtorben zu ſein. Nähere Nachrichten über ſein Leben mangeln. Von ſeinen Kompoſitionen für Violine ſind mehrere Sonaten, Konzerte für Kirche und Kammer u. ſ. w. in Amſterdam erſchienen.

Abăco, Frhr. v., geb. zu Verona, vielleicht ein Enkel des Vorigen, zu Ende des vorigen und zu Anfang dieſes Jahrhunderts berühmter Violoncelliſt und Komponiſt für ſein Inſtrument. Ueber ſeine Lebensumſtände iſt Näheres nicht bekannt, auch ſcheinen gedruckte Kompoſitionen von ihm nicht vorhanden zu ſein.

Abaelard, Petrus (auch Abailard — ſo die älteſten Manuſcripte — Abeillard u. Abélard), geb. 1079 in der Nähe von Nantes, geſt. 21. April 1142 in der Abtei St. Marcel bei Chalons an der Saône. Dieſer ſcholaſtiſche Philoſoph und Theolog, unſtreitig der kühnſte Denker ſeiner Zeit, ein reformatoriſcher Geiſt von hoher Bedeutung, berühmt geworden durch ſeine ſogenannten Ketzereien und die in Folge derſelben erduldeten herben Verfolgungen faſt bis an ſein Lebensende, noch mehr aber populär durch ſein von ſo unglücklichen Folgen begleitetes

Digitized by Google

Verhältniß zu ſeiner einſtigen Schülerin Heloiſe, darf auch in der Muſikgeſchichte nicht unerwähnt bleiben, da er um 1120 als Mönch zu St. Denis, und ſpäter in der von ihm bei Nogent erbauten Kapelle und Klauſe Paraklet, wie als Abt von St. Gildes-de-Ruys in Bretagne, eine Anzahl von Kirchengeſängen komponirte. Eine weitläuftigere Biographie würde nicht hierher gehören. Das beſte Werk darüber iſt Rémusat, Abélard. Paris, 1845. 2 Bde.

Abauzit, (Abõßih), Firmin, geb. zu Uzés den 11. Novbr. 1679, geſt. zu Genf den 20. März 1767, einer der bedeutendſten Polyhiſtoren ſeiner Zeit, dem einſt der berühmte Newton bei Ueberſendung ſeines Commercium epistolicum ſchrieb: „Sie ſind würdig, zwiſchen meinen und den Anſichten des großen Leibnitz zu entſcheiden." Er war Proteſtant, und lebte nach Aufhebung des Edikts von Nantes zu Genf. Nicht wenige ſeiner Schriften ſind durch den blinden Religionseifer ſeiner Verwandten, welche zur katholiſchen Kirche übergegangen waren, nach ſeinem Tode vernichtet worden. Hier verdient er eine Stelle als Verfaſſer einer größeren Anzahl von Artikeln für das große Dictionnaire de musique von Rouſſeau, mit dem er eng befreundet war. Abauzit iſt der einzige unter den Zeitgenoſſen Rouſſeau's, dem dieſer mit ſeinem Lobe wahrlich nicht verſchwenderiſche Philoſoph einen warmen Panegyrikus geweiht (Oeuvres, tom. III. p. 499), indem er ſagt: „Dies philoſophiſche Jahrhundert konnte nicht vorübergehen, ohne einen echten und wahren Philoſophen hervorgebracht zu haben, und dieſer exiſtirt in meinem Vaterlande. Wage ich ihn zu nennen, der ſeinen höchſten Ruhm darin zu ſetzen ſcheint, ſoviel als möglich ungekannt zu bleiben? Gelehrter, wahrhaft beſcheidener Abauzit, deine edle Einfachheit möge es mir vergeben, wenn ich den Empfindungen meines Herzens Worte leihe. Kommt es mir doch nicht in den Sinn, dich einem Zeitalter erſt bekannt zu machen, das dich zu bewundern unwürdig iſt; Genf iſt es, das ich preiſen will, weil du dort deinen Wohnſitz aufgeſchlagen — unſre Mitbürger ſind es, die ich ehren will der Ehre halber, die ſie dir erwieſen" u. ſ. w.

Abbandono, con, mit Hingebung; von abbandonare, ſich gehen laſſen.

Abbassamento di mano, das Sinkenlaſſen der Hand beim Taktiren, als Gegenſatz zu alzamento di mano, was die Erhebung der Hand bezeichnet. Abbassamento di voce, Sinkenlaſſen der Stimme. Bei Klavierkompoſitionen deutet abbassamento an, daß die Hand, zu welcher es geſetzt iſt, unter die andere gehen ſoll.

Abbatini, Antonio Maria, ein römiſcher, um 1605 (nach Anderen ſchon 1595) zu Tiferno geborner Komponiſt von ausgezeichnetem Rufe, den er beſonders durch ſeine Motetten und andere Kirchenmuſikſtücke ſich erwarb. Nach Veröffentlichung der erſten jener Motetten ward er 1638 Muſikdirektor an der Kirche S. Giovanni (oder Lateran), ſpäter zu S. Lorenzo bei den Jeſuiten, und endlich 1649 zu Sta. Maria Maggiore in Rom. Dort ſtarb er im Jahre 1675 (nach Anderen 1677).

Abbé l'ainé, Philippe Pierre de St. Sevin, genannt **l'** — und deſſen Bruder, Pierre de St. Sevin, genannt **l'Abbé cadet,** beide im erſten Viertel des vorigen Jahrhunderts Muſikmeiſter an der Pfarrkirche zu Aachen, dort dem

Digitized

geiſtlichen Stande angehörend, treffliche Violoncelliſten. Sie begaben ſich von dort nach Paris und fanden, der erſtgenannte 1727, der andere 1730, nachdem ſie vielfache Proben ihrer Virtuoſität abgelegt hatten, Anſtellung beim Orcheſter der großen Oper. Obwohl ſie dem geiſtlichen Stande entſagt hatten, behielten ſie doch den Namen Abbé, ſo zwar, daß ſelbſt auf einen Sohn Philipps (ſ. unt.) derſelbe überging. Pierre (l'abbé cadet) war jedenfalls der bedeutendſte der beiden Brüder und zeichnete ſich durch einen ſo außerordentlich ſchönen, geſangvollen Ton auf dem Violoncell aus, daß man namentlich aus dem mächtigen Eindrucke, den er mit ſeinem Inſtrumente in der Oper und vorzugsweiſe in zahlreichen, überaus großen Anklang findenden Konzerten hervorzubringen wußte, die Abnahme der Neigung für die damals noch ſehr gebräuchliche Viola di Gamba herleiten zu müſſen glaubt. 1761 waren ſie noch an der großen Oper thätig; ihr Todesjahr indeß iſt unbekannt. — Ein Sohn Philipp's, Joſeph Barnabé de St. Sevin, genannt **l'Abbé fils**, war am 11. Juni 1727 noch zu Aachen geboren und kam, vier Jahre alt, nach Paris. Er zeigte ſchon ſehr früh ein außerordentliches muſikaliſches Talent, und dies ward mit großer Sorgfalt von ſeinem Vater ausgebildet. Schon in ſeinem zwölften Jahre war er ein ſo tüchtiger Violiniſt, daß er eine Stelle im Orcheſter der komiſchen Oper (1739) erhielt, nachdem er in der Probe ſo vorzüglich beſtanden, daß man ihn ſogar den beiden trefflichen Violinſpielern Branche und Mangean vorzog. Von dieſem bedeutenden Talente angezogen, unterzog ſich der berühmte Leclair (ſ. dieſ.) ſeiner weiteren Ausbildung auf der Violine, und das mit ſo glücklichem Erfolge, daß der junge Abbé ſchon am 1. Mai 1742 in das Orcheſter der großen Oper berufen ward, zu deſſen Zierden er länger als zwei Decennien hindurch gehörte. In den Jahren 1741 bis 1755 gab er unter zahlreicher Theilnahme und mit außerordentlichem, künſtleriſchem und pekuniärem Erfolge regelmäßig Konzerte in Paris, und hatte ſich ein ſo bedeutendes Vermögen erworben, daß er ſeine Stelle niederlegen und ein Grundſtück in der Nähe von Charenton erkaufen konnte, wo er von 1776 an in heiterer Zurückgezogenheit, ein edler, überall geachteter Mann, ein trefflicher Gatte und Vater, den Abend ſeines Lebens genoß. Er ſtarb im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts. Seine Kompoſitionen für Violine waren beliebt und geſucht, und ſein, unter dem Titel: Principes de Violon, zu Paris 1772 erſchienenes größeres Werk iſt werthvoll.

Abellare, (abellire), verzieren, ſchmücken. Davon: **abbellimento** (-tura), Verzierung.

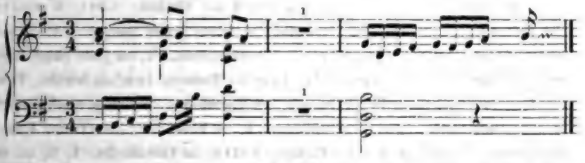
Abblaſen, eine alte deutſche, jetzt nur noch in verhältnißmäßig wenigen Städten übliche Sitte, vermöge welcher der Stadtmuſikus an beſtimmten Tagen (früher täglich, auch mehrere male: Morgens, Mittags und Abends) vom Kirchthurm oder vom Altan des Rathhauſes ꝛc. einen Choral, dem bisweilen auch noch andere Tonſtücke ſich anſchloſſen, gewöhnlich mit Zinken und Poſaunen zu blaſen hatte — wie das noch ausgedehnter in Gebrauch gebliebene Morgen-, Mittag- und Abendläuten, eine Mahnung zu frommer Erhebung des Herzens zu Gott. Der Urſprung dieſer ſchönen Sitte iſt hiſtoriſch nicht zu ermitteln, ihr Verfall aber zu beklagen, da dieſe Muſik, natürlich in ſorgſamer, würdiger Ausführung,

Digitized by Google

wohl von Einfluß auf die Volksbildung in ethiſcher und äſthetiſcher Rückſicht ſein konnte.

Abbrechung (Abreißung, lat. abruptio), die plötzlich und unerwartet durch eine nicht zu kurze Pauſe verurſachte Unterbrechung des Tonſatzes (nicht nur der Melodie, ſondern wirkungsvoller gleichzeitig auch der Begleitung), die namentlich zur Darſtellung des Komiſchen in der Muſik von bedeutender Wirkung iſt. (ſ. Beiſp. 2.) Natürlich kann dieſe Abbrechung nur auf einem Septimen- oder diſſonirenden Akkorde erfolgen, da in dem Reize der Erwartung der für den Moment noch fehlenden Auflöſung, die ebenſowohl ein gewöhnlicher als ein Trugſchluß ſein kann, vorzugsweiſe die Wirkſamkeit dieſer Form geſucht werden muß. Vor allen Dingen iſt beim Vortrage darauf zu achten, daß die Abbrechung vollſtändig erfolgt, und kein Ton nachklingt, wie das bei ſchlaffem Klavierſpiele wohl vorkommt.

Beiſp. 2.



Abbreviaturen (Abkürzungen, ital. abbreviamenti u. abbreviazióni, franz. abbreviations - aſiónǵh), kommen wie in Schriften, ſo bei Noten vor, und ſind zur Erſparung von Zeit und Raum nicht nur, ſondern auch Behufs leichterer und ſchnellerer Ueberſichtlichkeit von großem Nutzen. In der Muſik giebt es deren zweierlei, nämlich Abkürzungen der häufig vorkommenden muſikaliſchen Benennungen u. Kunſtwörter, und Abkürzungen oft wiederkehrender oder länger andauernder Notenfiguren. Von beiden Gattungen geben wir hier eine Ueberſicht der gebräuchlichſten.

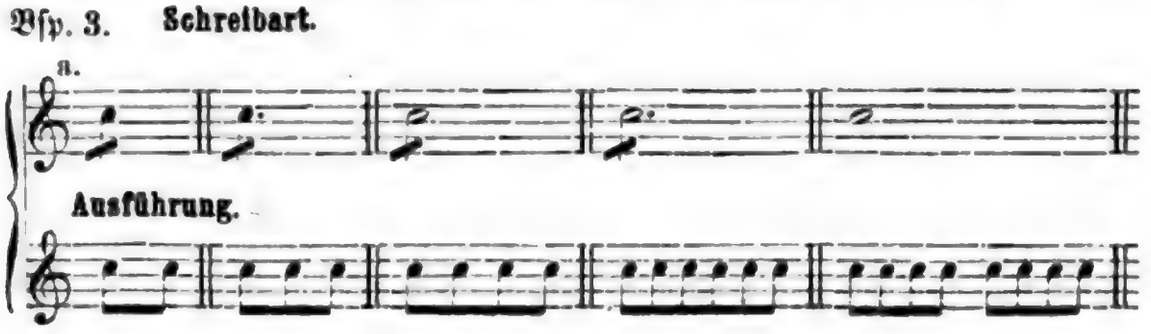
1. Abbreviatur der Kunſtwörter (die Bedeutung der einzelnen ſ. unter den betr. Artikeln): A. = Alto (Singſtimme). accel. = accelerando. Accomp. = Accompagnement. Ad^{agio} u. Ad^{o} = Adagio. ad lib. = ad libitum. all' ott. = all' ottava. All^{o} = Allegro. All^{tto} = Allegretto. And^{te} = Andante. And^{no} = Andantino. arc. = col arco. arp^{io} = arpeggio. a. t. = a tempo. att. = attacca. B. = Basso. Basso = Contrabasso. c. = con (oder in der Zuſammenſetzung mit den verſchiedenen Artikeln [ſiehe **a**, Präpoſ.] col, colla, colle, collo, cogli). c. 8va = coll' ottava. c. d. = colla destra (nämlich mano). c. l. = col legno. c. s. = colla sinistra (nämlich mano). Cad. = Cadenza. cal. = calando. Cello = Violoncello. Clar. u. Cl^{tto} = Clarinetto. Clar^{o} = Clarino. Cor. u. C^{o} = Corno. cres. u. cresc. = crescendo. D. = destra (mano). D. C. = Da capo. D. S. = dal segno. decresc. = decrescendo. dim. = diminuendo. div. = divisi. dol. = dolce. dolciss. = dolcissimo. espr. u. espress. = espressivo. f. u. fo. = forte. Fag. = Fagotto. ff. = fortissimo. Fl. = Flanto. Fl^{o}. = Flau-

Digitized by Google

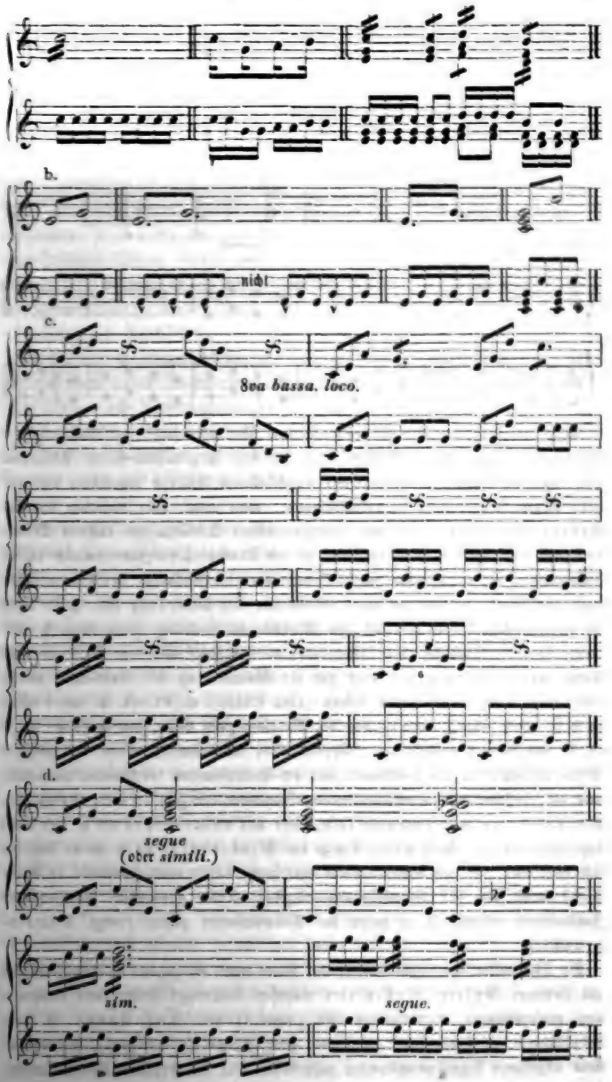
tino. Fl. picc. = Flauto piccolo. fp. = fortepiano. FP. = Fortepiano (Pianoforte). fz. = Forzando. G. = gauche (nämlich la main). L. = laeva (nämlich manus). leg. = legato. l$^{o}_{u}$. oder luo. = loco u. luogo lusing. = lusingando. m. = mezzo (mezza) oder meno (in Zuſammenſetzungen). Magg. = Maggiore. maj. = majeur. manc. = mancando. marc. = marcato. m. d. = mano destra (main droite). mez. = mezzo. mf. = mezzo oder meno forte. Min. = Minore. min. = mineur. Mod. u. Mod$^{to}_{u}$. = Moderato. m. v. u. mzv. = mezza voce. Ob. = Oboe. Ott. u. O$^{va}_{u}$ = ottava. Ped. = Pedale. perd. u. perdend. = perdendosi. p. u. po. = piano. pf. = piu forte oder auch poco forte. pizz. = pizzicato. pp. = pianissimo. PF. = Pianoforte. rall. = rallentando. rf. u. rfz. = rinforzando. rip. = ripieno. ritard. = ritardando. rit. = ritenuto. s. u. sin. = sinistra (nämlich mano). scherz. = scherzando. seg. = segue. sem. = sempre. sfz. = sforzando. sim. = simile. smorz. = smorzando. Sopr. = Soprano. Sord. = Sordini. sost. u. sosten. = sostenuto. s. S. = senza Sordini. s. t. = senza tempo. s. v. = sotto voce. stacc. = staccato. string. = stringendo. T. = tasto (auch tempo, tenore, tutti). t. s. = tasto solo. Ten. = Tenore. ten. = tenuto. Timp. = Timpani. tr. = trillo. Tromb. = Trombone. Tromp. = Trompette. u. c. = una corda. unis. = unisono. V. = Voce. V$^{a}_{u}$ = Viola. Var. = Variazione. Viol$^{no}_{u}$ u. V$^{no}_{u}$ = Violino. Vcllo. = Violoncello. V. S. = volti subito. 1$^{a}_{u}$ = prima (nemlich volta). 2$^{da}_{u}$ = seconda (nemlich volta).

2. Abbreviatur der Notenfiguren. Hier wird gewöhnlich die erſte Figur vollſtändig ausgeſchrieben, und die folgenden werden durch ſchräge Querſtriche angedeutet, die theils über oder unter einer Note liegen, theils den Stil (Hals) der Note durchſtreichen, theils einfach oder doppelt neben die Figur, ſo vielmal ihre Wiederholung erfolgen ſoll, auf das Linienſyſtem geſtellt werden; bisweilen findet man auch das Wort segue (es folgt) oder simili (gleiche Figuren), größerer Deutlichkeit halber, dem Abkürzungszeichen beigefügt. Abkürzungen dieſer Art gebraucht man hauptſächlich: a) bei der unmittelbaren Wiederholung derſelben Note oder deſſelben Akkords; b) bei mehrmaligem Wechſel der Gruppen von zwei verſchiedenen Noten; c) bei mehrmaliger Wiederholung von Notenfiguren, die aus drei, vier u. ſ. w. Tönen beſtehen; d) bei gleicher Zergliederung (Harpeggiatur) aufeinander folgender Akkorde; e) beim Nachſchlag einer und derſelben Note zwiſchen verſchiedenen auf die guten Takttheile fallenden Noten (dieſe Abkürzung iſt in neuerer Zeit ſeltener geworden, weil ſie leicht zu mißdeuten iſt). ſ. Beiſp. 3, a bis e. —

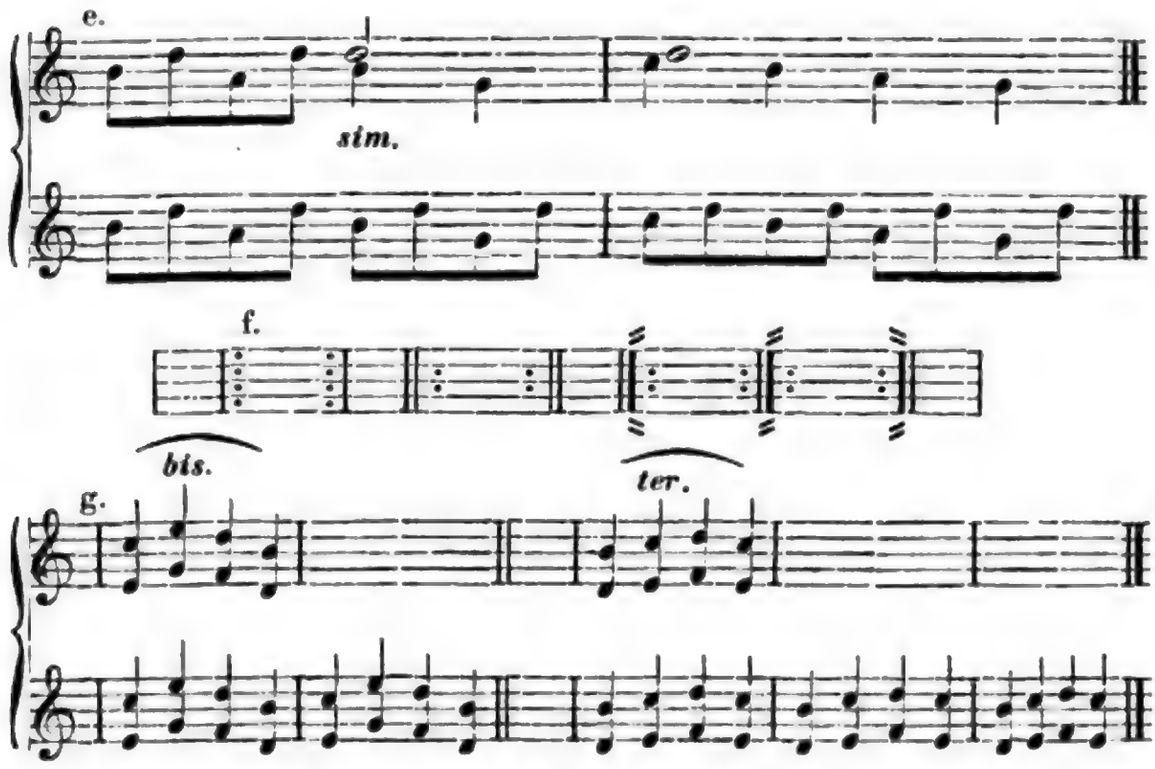
Bſp. 3. **Schreibart.**



Digitized by Google



Digitized by Google



Auch die Ziffern und sonstigen Zeichen über oder unter der Baßstimme in älteren Partituren, Choralbüchern u. s. w. sind in gewissem Sinne Abkürzungen, eigentlich indeß als Stellvertreter weggelassener Akkorde anzusehen, und deshalb folgerecht hier nicht zu berücksichtigen: man vergl. über dieselben den Art. Generalbaßschrift. Zu den (uneigentlichen) Abkürzungen rechnen Manche auch diejenigen Stellen in Partituren, wo der Komponist der Zeitersparniß halber, Instrumente, die mit anderen in der Octave oder im Einklange fortschreiten sollen, nicht ausschreibt, sondern an deren Stelle nur eine Hinweisung setzt, z. B. wenn die Flöten (oder Oboen ꝛc.) mit den Violinen im Einklange (oder resp. der Octave), oder die Bratsche (oder Violoncell, oder Fagott) mit dem Basse im Einklange fortschreiten sollen, so wird nur die Violin- resp. die Baßstimme ausgefüllt, und in das System der Flöten (oder Oboen) c. VV. (d. h. coi Violini) in 8va (oder unis.), und in das der Bratsche (des Cello, des Fagotts) c. B. (d. h. col Basso) geschrieben. Ebenso zählt man dahin, wenn bei längeren Wiederholungen in den Partituren nur die Hauptstimmen vollständig ausgefüllt, und die Systeme der accompagnirenden Stimmen leer gelassen und, neben Numerirung der zu wiederholenden Takte, diese mit come sopra (d. h. wie oben) bezeichnet werden. Auch wollen Einige die Wiederholungszeichen, beziehen sich diese nun nur auf einzelne Takte oder ganze Theile eines Tonstücks (s. Beisp. 3, f.) nebst den für Wiederholung einzelner Takte namentlich gebräuchlichen Zahlwörtern (Beisp. 3, g) unter die Abbreviaturen zählen (vergl. Semeiographie).

Die Theoretiker der letzten Jahrzehnde, unter denen vorzugsweise, gewissermaßen als Erfinder Gottfr. Weber (der manchen Nachfolger seiner recht bequemen und entsprechenden Bezeichnungsweise gefunden) und Ant. André in ihren Lehrbüchern der Tonsetzkunst zu nennen sind, haben für Intervalle, Akkorde ꝛc. neue abgekürzte Bezeichnungsweisen aufgestellt. Für die speziellere Kenntnißnahme

Digitized by Google

von dieſen Bezeichnungen muß hier auf die erwähnten Werke ſelbſt verwieſen werden. Nur das ſei hier noch erwähnt, daß für Bezeichnung des Tongeſchlechts, wie der höhern und tiefern Lage der ſämmtlichen Töne Schriftkürzungen exiſtiren, indem nemlich ein großer, lateiniſcher Buchſtabe die Dur-, ein kleiner dagegen die betr. Molltonart andeutet, z. B. C, G, Es = Cdur, Gdur, Esdur — dagegen c, g, es = cmoll, gmoll, esmoll, — während für Bezeichnung der Lage der Töne über den großen oder kleinen Buchſtaben (als Notennamen) Striche angewendet werden, ſo nämlich, daß man z. B. $\underline{A}$ = Contra A, A = dem A der großen Octave, a = a der kleinen, $\bar{a}$ = a der eingeſtrichenen, $\bar{\bar{a}}$ = a der zweigeſtrichenen, $\bar{\bar{\bar{a}}}$ = a der dreigeſtrichenen, $\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$ = a der viergeſtrichenen Octave gebraucht. — Daß noch manche andere Abbreviaturen möglich ſind, verſteht ſich eben ſo von ſelbſt, als daß das Syſtem derſelben in bei weitem größeren Umfange ausgeführt werden könnte (ſ. Stenographie).

Abbruch, ſ. Feldſtücke.

Abcdiren, die einzelnen Noten, zur Uebung in der Intonation und Ausſprache, mit dem Namen der Tonſtufe ſingen, alſo c, d, e, f, ꝛc. (ſ. Solmiſation.) Dieſe Manier des Elementarunterrichts im Geſange iſt indeß in neuerer Zeit, wie die ähnliche, nach welcher die Töne mit der Zahl der Tonſtufen: 1, 2, 3, 4 ꝛc. geſungen wurden, durch das ſogenannte Solfeggiren (ſ. d. Art.), bei dem ſämmtliche Töne auf a (allenfalls auf la) geſungen werden, faſt gänzlich verdrängt.

Abeille, Joh. Chrſtn. Ludw., geb. zu Bayreuth, 20. Febr. 1761, ein höchſt gebildeter Tonkünſtler, tüchtiger Pianiſt, Orgelſpieler und Komponiſt, kam 1772 auf die damals blühende hohe Karlsſchule in Stuttgart, wo er unter Boroni und Sämann muſikaliſch ſich ausbildete, und ward 1782 wirkliches Mitglied der Hofmuſik des Herzogs Karl von Würtemberg, welcher er indeß ſchon mehrere Jahre früher beigezählt worden war. 1802 ward er an des verſtorbenen Zumſteeg Stelle Konzertmeiſter, ſpäter auch Hoforganiſt und Direktor der Stiftsmuſik. Nach funfzigjähriger Dienſtzeit, während welcher er ſich durch ungemeine Thätigkeit, tiefe Sachkenntniß und große Umſicht auszeichnete, ward er mit Rückſicht auf ſeine ſehr geſchwächte Geſundheit penſionirt, und empfing in Anerkennung ſeiner, unter fünf würtembergiſchen Fürſten treugeleiſteten Dienſte vom Könige Wilhelm die große goldene Verdienſtmedaille. Bald nach ſeiner Quiescirung erlag er 1832 ſeinen körperlichen Leiden. Unter ſeinen Kompoſitionen ſind beſonders zu nennen die Opern „Amor und Pſyche", und „Peter und Aennchen", viele Geſänge mit Pianoforte, an welchen K. M. v. Weber den lieblichen, ſchönen Geſang und die fleißige Behandlung des Ganzen mit Recht rühmte; ferner Konzerte, Trio's, Duo's u. ſ. w. für Pianoforte, welche von ſeiner für damalige Zeit ſehr bedeutenden Virtuoſität auf dieſem Inſtrumente rühmliches Zeugniß ablegen — darunter namentlich ein Konzert für vier Hände (op. 6); ſodann das (vierſtimmige) „Aſchermittwochlied" von Jacobi ꝛc. War er auch kein hochbegabter Geiſt, ſo beſaß er doch in hohem Grade das Talent des Anmuthigen und Zierlichen, ſtand durch vielſeitiges und ernſtes Studium auf bedeutender Höhe der Kunſtbildung, und verdient ſelbſt noch jetzt größere

Digitized by Google

Beachtung, als in Folge zu großer Bescheidenheit ihm in weiteren Kreisen zu Theil geworden. — Er ist nicht mit einem andern angeblichen Musiker desselben Namens zu verwechseln, der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Paris lebte, über welchen indeß nähere Nachrichten fehlen, und es wäre nach den beiden von ihm gedruckten, sehr italienisirenden Arien möglich, daß er nur Dilettant gewesen, und vielleicht eine und dieselbe Person mit dem feingebildeten Abbé **Gaspard Abeille** (geb. 1648 zu Riez in der Provence, gest. zu Paris, 22. Mai 1718) wäre, der Mitglied der Akademie war und mehrere (unbedeutende) Tragödien und Lustspiele, und auch ein Paar Opern: Hesione und Ariane, geschrieben.

Abel, Carl Friedr., geb. zu Köthen, wo sein Vater als Gambist der Hofkapelle angehörte, im J. 1725 (nicht 1726). Sein früh erwachtes Talent zur Musik ward von seinem Vater sorgsam gepflegt, bis er auf die Thomasschule nach Leipzig kam und hier des großen J. S. Bach Unterricht in der theoretischen Musik wie im Klavierspiel genoß. Sein Hauptinstrument indeß war die Viola di Gamba, und als größter Virtuos nicht nur seines Jahrhunderts auf diesem Instrumente ward er 1748 in die hochberühmte Dresdner Kapelle berufen, wo er unter dem trefflichen Hasse (und später auch einige Jahre unter Porpora) Gelegenheit fand, sich nach jeder Seite hin, theoretisch, praktisch und ästhetisch, zugleich auch zum bedeutenden Komponisten auszubilden. Ein leichter Sinn, bedeutendes Selbstvertrauen und eine große Eitelkeit charakterisiren ihn als Menschen, und trugen gewiß, neben der durch den begonnenen siebenjährigen Krieg allerdings ziemlich prekär gewordenen Lage der Dresdner Kapelle, das Meiste zu seinem Entschlusse bei, 1758 in Folge eines Zerwürfnisses mit Hasse, sofort seine Stellung aufzugeben. Er ging, sein ganzes Vermögen mit drei Thalern in der Tasche und dem Manuscripte von sechs Symphonien, zunächst nach Leipzig, wo er die letzteren glücklich für ein Honorar von sechs Dukaten an einen Verleger absetzte. Dadurch noch mehr ermuthigt, begann er als reisender Virtuos auf der Gambe ein Wanderleben, und trat an vielen Höfen und in größeren Städten in vielbesuchten, mit Beifall und Gold lohnenden Konzerten auf. Schon im nächsten Jahre, 1759, führte ihn seine Wanderung nach London, wo er in Folge einiger Empfehlungen beim Herzoge von York Zutritt fand und diesen durch sein wunderbar schönes Spiel so bezauberte, daß er ihm reichliche Unterstützung angedeihen ließ und seine Anstellung als Kammermusikus in der Kapelle der Königin (später als Kapelldirektor) mit einem Gehalt von 200 Pfd. St. vermittelte. Seine Obliegenheiten dafür beschränkten sich darauf, daß er in den Hofkonzerten die Gambe, auch wohl den Baß zu spielen, und in Abwesenheit Bach's (Johann Chrstn., jüngsten Sohnes J. S. Bach's, der „Londoner Bach" genannt) und Schröter's am Flügel zu accompagniren hatte. Daneben gab er außerordentlich besuchte Konzerte, ertheilte Unterricht, gab Kompositionen (für Harfe, Gambe, Flöte, auch für Orchester, sowie Violinquartette und Klaviersonaten) heraus, die ihm sehr hoch für damalige Zeit honorirt wurden — für sechs Symphonien erhielt er als feststehende Summe von den dortigen Verlegern 100 Pfd. St. —, und hätte bei dem für ihn herrschenden, und man darf sagen, wohlbegründeten Enthusiasmus sich ein bedeutendes Vermögen erwerben können,

Digitized by Google

wenn das sein Leichtsinn und der übermäßige Hang zu den Freuden der Tafel, dem er namentlich auch in Bezug auf den Weingenuß bis zum höchsten Uebermaaß fröhnte, zugelassen hätte. Fand ihn doch einst Cramer bis zur vollen Besinnungslosigkeit betrunken im Bette, und man erzählt sich, daß er sich durch diesen übermäßigen Weingenuß von einem lebensgefährlichen Blutspeien habe heilen wollen. Ging er doch jeden Sommer, eigenem Geständniß zufolge, nur deshalb nach Paris, weil er dort in dem Hause eines reichen Generalpächters stets eine exquisite Tafel und einen trefflichen Keller fand. 1782 trieb ihn die Sehnsucht, sein Vaterland und seinen Bruder (s.unten) wiederzusehen, nach Deutschland zurück, und er gab hier wiederum an verschiedenen Höfen, z. B. in Berlin, Ludwigslust ꝛc. und an anderen Orten große Konzerte, in denen die Größe seiner Kunst, sein mächtiger, tiefergreifender Ausdruck, sein schöner Ton und rührender Vortrag dem fast sechzigjährigen Manne die höchste Bewunderung erwarb. Der damalige Kronprinz (spätere König Friedrich Wilhelm II.) von Preußen, bekanntlich ein feiner Musikkenner, war von seinem Spiele so hingerissen, daß er den Künstler mit einer kostbaren Dose, gefüllt mit 100 Stück Louisd'or, beschenkte. Nach wenigen Jahren zwang ihn seine bedrängte Lage, wieder über Paris nach London zu gehen, um durch etwaige größere Einnahmen sich aus der Dürftigkeit zu reißen, in welche ihn sein Leichtsinn und seine Verschwendung versetzt hatte. Kurz darauf starb er, am 22. Januar 1787, schmerzlos nach einem dreitägigen Schlafe. Mit ihm ward der größte Gambist aller Zeiten, der letzte Künstler auf seinem Instrumente, begraben. Kurz vor seinem Tode noch spielte er zur höchsten Bewunderung aller Zuhörer ein neu von ihm komponirtes großes Solo für sein geliebtes Instrument. Er hat namentlich in England außerordentlich viel zur Verbesserung des musikalischen Geschmacks und zur Verbreitung der Liebe für die Kunst beigetragen. Sein feiner, geschmackvoller Vortrag, seine tiefe und stets auf den edelsten Ausdruck gerichtete Kunst, seine außerordentliche Fertigkeit in Kadenzen und freien Phantasien, riß stets zu allgemeiner Bewunderung hin, und er beherrschte in London länger als zwei Jahrzehende hindurch die musikalischen Kreise, in denen seine Aussprüche stets als endgiltige Urtheile angesehen wurden. Durch reizenden, süßen Gesang, mit energischer, trefflicher Harmonie und großem Modulationsreichthum, zeichnen sich alle seine Kompositionen, die in den Jahren 1760 bis 1784 in London, Paris, Berlin u. Amsterdam gedruckt wurden, aus.

Abel, Clamor Heinr., Kammermusikus zu Hannover in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, unter den damaligen Herzögen Georg Wilhelm und Ernst August von Braunschweig. Geb. in Westphalen (wahrscheinlich in Hünefeld, in der jetzt kurhessischen Provinz Fulda); gab 1674—77 zu Frankfurt a. M., zehn Jahre später zu Braunschweig neu aufgelegt, eine Sammlung von Instrumentalstücken: Allemanden, Couranten ꝛc. unter dem Titel „Erstling musikalischer Blumen" heraus. Nähere Nachrichten über sein Leben fehlen; er scheint der Großvater des Vorigen, und darf man nach der von Walther mitgetheilten lateinischen Unterschrift unter seinem Bilde schließen, ein ebenso tüchtiger Künstler als wackerer Mensch gewesen zu sein.

Abel, Leop. Aug., der ältere Bruder des obenerwähnten Carl Frdr. A.,

Digitized

geb. zu Köthen um 1720, ein vortrefflicher Violiniſt, würdiger Schüler Franz Benda's, und zugleich ein ſehr guter Miniaturmaler. Zuerſt trat er in das Nicolini'ſche Orcheſter zu Braunſchweig, ward dann 1758 Konzertmeiſter des Fürſten von Schwarzburg zu Sondershauſen, wo er ſich als tüchtiger Orcheſteranführer einen wohlverdienten Ruf erwarb; von dort trat er 1766 in gleicher Eigenſchaft in die Dienſte des Markgrafen von Schwedt, und ging 1770 als erſter Violiniſt zur herzogl. Kapelle nach Schwerin, wo er in hohem Alter geſtorben iſt.

Abela, Carl Glo., geb. 29. April 1803 zu Borna in Sachſen, ſtarb 22. April 1841 als Kantor und Geſanglehrer zu Halle, und hat ſich durch ſeine außerordentliche Thätigkeit für die Verbreitung des Geſangunterrichts in Volksſchulen, für den er auch mehrere praktiſche Werke veröffentlichte, ein ſtilles aber weſentliches Verdienſt erworben.

Abell, John, (ſpr. Ehbell, Dſchöhn) ein berühmter engliſcher Altſänger und Lauteniſt, geb. um 1660, Kapellmuſiker bei Karl II., Jakob II. und Wilhelm III., führte ein ſehr abenteuerliches Leben, wenn auch nicht Weniges, was hier und dort darüber erzählt wird, nur Erdichtung ſein mag. Er war ein ſo vortrefflicher Sänger, daß Karl II. den Entſchluß gefaßt haben ſoll, ihn einſt zum Karneval nach Venedig zu ſenden, um den Italienern zu beweiſen, daß auch England ſchöne Stimmen zu erzeugen und ausgezeichnete Sänger zu bilden vermöge; und das Project ſoll nur in Folge der Weigerung des ihm beſtimmten Begleiters, des Subdiakonus der königl. Kapelle, Mr. Goſtling, aufgegeben ſein. Im Jahre 1693 ward A., in Folge des Religionszwiſtes zwiſchen Proteſtanten und Katholiken in England, den Letzteren angehörig, von ſeiner Stelle entfernt, und erhielt erſt 1701 die Erlaubniß zur Rückkehr in das Vaterland. Während dieſes Exils hielt er ſich auf dem Kontinent auf und durchzog Holland, Deutſchland, Frankreich, Italien und Polen, überall verdiente Lorbeeren ſammelnd durch die Ausübung ſeiner Kunſt und reichlich belohnt für deren Ausübung. Unter andern kam er auf dieſen Reiſen auch von Hamburg nach Caſſel, wo man den großen Künſtler durch lockende Anerbietungen 1698 und 1699 zu feſſeln wußte und für ihn die neue Würde eines Intendanten der Muſik ſchuf, welche auch nach ihm Niemand dort wieder bekleidete. Hatte er, nach Mattheſon's Erzählung, der ihn unter dem Namen Jean A. in Caſſel kennen lernte, neben einigen Geheimniſſen, vorzugsweiſe auch durch außerordentliche Mäßigkeit in Speiſe und Trank ſeine anmuthige, zärtliche Altſtimme zu erhalten gewußt, ſo fing er doch, verwöhnt durch ſeine großen Erfolge und ſein Glück, bald an, dieſe Mäßigkeit aufzugeben. Er ward ein Verſchwender, vergeudete ſein beträchtliches Vermögen, und ſah ſich in Folge deſſen oft gezwungen, mit der Laute an der Seite zu Fuß und unter mancherlei Entbehrungen ſeine Wanderungen fortzuſetzen. Sein übermüthiger Stolz ward indeß dadurch nicht gebändigt, und man erzählt ſich von Ausbrüchen deſſelben, dem Könige von Frankreich, dem Kurfürſten von Bayern, dem Könige von Polen gegenüber gar wunderliche Geſchichten. Der Letztere indeß (Auguſt der Starke) wußte dieſen doch durch ein heroiſches Mittel zu brechen. Abell hatte bei ſeinem Aufenthalt in Warſchau den Befehl empfangen, ſich vor

Digitized by Google

dem Könige hören zu laſſen, verweigerte dies indeß mit allerlei ſchalen Ausflüchten, weil er eben keine Luſt hatte, und ließ ſich auch durch die Androhung der königlichen Ungnade und ſcharfer Ahndung ſeiner übermüthigen Widerſetzlichkeit nur zu einer ſchriftlichen ablehnenden Entſchuldigung bewegen. Bald darauf ward er in einen Saal des Palaſtes vor den König beſchieden, und nachdem er hier einen Seſſel eingenommen, mit demſelben zu einer beträchtlichen Höhe emporgezogen. Da erſchien auf einer Tribune ihm gegenüber der König mit dem geſammten Hofſtaat, während unten in den Saal ein Paar Bären eingelaſſen wurden. Dem kapricidſen, unangenehm überraſchten Künſtler ward nun die Wahl gelaſſen, den Wunſch des Königs, ihn zu hören, zu erfüllen oder als Geſellſchafter zu den Bären wieder hinabgelaſſen zu werden. Dieſe kritiſche Alternative war allerdings für den übermüthigen Künſtler entſcheidend, und ſeiner eigenen Verſicherung nach, hat er nie in ſeinem Leben ſo vortrefflich geſungen, als damals. — Nachdem er **1701** in ſein Vaterland zurückgekehrt, wendete er ſich von London nach Cambridge, und gab ſeine Collection of Songs in verſchiedenen Sprachen, aus Dankbarkeit für ſeine Rückberufung dem Könige Wilhelm gewidmet (alſo ſpäteſtens zu Anfang des Jahres **1702**), in London heraus, nachdem ſchon früher ein größeres Werk: Les airs d'Abell pour le Concert ꝛc. in Amſterdam erſchienen; auch in den Pills to purge melancholy finden ſich Geſänge ſeiner Kompoſition. In Cambridge blieb er, obwohl in keiner glänzenden Lage, und lebte dort noch **1714**. Jahr und Ort ſeines Todes ſind unbekannt.

Abendmuſik, auch Serenade (ital. Notturno), eine aus den ſüdlichen Ländern, Italien und Spanien vornehmlich, zu uns gekommene Sitte, als „Ständchen" auch bei uns in ziemlicher Ausdehnung eingebürgert — gemeinhin und urſprünglich auf einem Saiteninſtrument: Harfe, Guitarre, Mandoline (man denke an das Ständchen in Mozart's „Don Juan", Roſſini's „Barbier von Sevilla" ꝛc.), mit oder ohne Geſang, ſpäterhin auch mit einer kleinen Zahl ſanfter Blasinſtrumente ausgeführt. Dieſen Charakter der weichen Serenade haben unſre modernen Ständchen und Abendmuſiken vor den Fenſtern verehrter oder geliebter Perſonen, ſoweit ſie nicht ausſchließlich auf Geſang (meiſt vierſtimmigen Männergeſang) ſich beſchränken, ziemlich eingebüßt. Man verwendet jetzt nicht ſelten volle Harmoniemuſik mit ſchmetternden Meſſinginſtrumenten ꝛc. dazu. Den Veranſtaltern iſt vorſichtige Auswahl der aufzuführenden Geſang- oder Inſtrumentalſtücke anzuempfehlen. Vergl. auch Notturno.

Abenheim, Joſeph, geb. zu Worms **1804**, wo er auch den erſten Unterricht im Pianoforte- und Violinſpiel empfing, das er ſpäter in Darmſtadt unter Schlöſſer's Leitung, und als er, noch ſehr jung, in das Mannheimer Orcheſter eingetreten war, bei dem dortigen Konzertmeiſter Frey, in Verbindung mit dem Studium der Kompoſition fortſetzte. Schon **1825** ward er Mitglied der Stuttgarter Kapelle, und benutzte **1828** einen längeren Urlaub, um ſich in Paris unter Reicha in der Kompoſition gründlicher und allſeitiger auszubilden. Neben ſeiner Thätigkeit als Violiniſt ward ihm in Anerkennung ſeiner tüchtigen Kenntniſſe die Stellung eines Orcheſterdirigenten übertragen, in welcher er eintretenden Falls auch den Kapellmeiſter zu vertreten und gleichzeitig die muſikaliſche Leitung der

Vaudevilles zu übernehmen hatte, welche im k. Schloſſe von Mitgliedern der k. Familie und Perſonen aus den vornehmſten Kreiſen aufgeführt wurden. Seit 1854 iſt er wirklicher Muſikdirektor am Hoftheater und der Kapelle, ſeit vielen Jahren ſchon einer der geſuchteſten Lehrer des Pianoforte und der Kompoſition. Er hat eine große Anzahl von Ouverturen, Zwiſchenakten und Gelegenheitsmuſiken (ſo zur Jubelfeier des Königs Wilhelm von Würtemberg ꝛc.) geſchrieben, die meiſt ungedruckt geblieben, und auch einige Hefte Lieder und kleinere Stücke für Pianoforte komponirt, die öffentlich erſchienen ſind. Ein angenehmes Talent, Wärme der Empfindung und tüchtige Kenntniß ſpricht ſich darin aus.

Abenteuerlich, im Allgemeinen alles Uebertriebene, Unnatürliche, ſelbſt das Ungereimte und Unmögliche, an deſſen Erlangung eine üppige Phantaſie oder ein ungezügelter Thatendrang ſeine Kraft vergeudet. Die Poeſie bringt daſſelbe im Gebiete des Romantiſchen, z. B. in Märchen, in Opern, oder im Gebiete des Komiſchen und als eine Parodie des Erhabenen. In der Muſik verbindet ſich dieſer Begriff mit dem des Wunderlichen, Abſonderlichen und Gemachten, ſoweit dies auf die Spitze getrieben, und ſonach in der muſikaliſchen Behandlung und Ausführung die innere Einheit aufgehoben und abſichtlich oder unabſichtlich der äſthetiſche Grundſatz der bei aller Mannichfaltigkeit doch einheitlichen Darſtellung aufgehoben wird. Dies kann geſchehen durch barocke oder übermäßig gehäufte Modulationen, durch unmotivirte Vermiſchung der verſchiedenen Stilarten, durch abſichtliche Zerreißung der melodiſchen oder rhythmiſchen Folge, auch wohl durch grelle Häufung des verwendeten Tonmaterials, die zu den Gedanken in ſchneidendem Mißverhältniß ſteht ꝛc. Die Gegenwart mit ihren mancherlei extremen Richtungen neigt ſich auch in ſo manchen muſikaliſchen Erſcheinungen dem Abenteuerlichen zu, das übrigens von dem Phantaſtiſchen wohl zu unterſcheiden iſt.

Abercrombie (Aebberkrómbi), findet ſich in einigen Werken als ein vermuthlich tüchtiger engliſcher Tonkünſtler, weil von ihm in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts Lessons for the Pianoforte erſchienen ſind, angeführt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Abfallen, das Abnehmen der Stärke oder Reinheit des Tons ſowohl bei Sängern als bei Inſtrumenten; ſodann die Ungleichheit des Klanges der einzelnen Töne einer Stimme oder eines Inſtruments. Wenn bei Bogeninſtrumenten dieſes Matt- oder Stumpfklingen einzelner Töne ſich zeigt, ſo liegt der Grund entweder in einer unrichtigen Menſur, und der Fehler iſt durch Veränderung des Steges oder des Stimmſtocks meiſt zu beſeitigen, oder in einer ungleichen Bearbeitung (Appretur) des Reſonanzbodens. Beim Pianoforte iſt dieſem Fehler, wird er nicht lediglich durch eine mangelhafte Belederung verſchuldet, faſt gar nicht abzuhelfen. Bei Blasinſtrumenten liegt der Grund gewöhnlich in einem unrichtigen Maaße der Luftöffnungen, oder darin, daß eine oder die andere Stelle des Rohrs, ſei es Holz oder Metall, dicker oder härter iſt, als die übrigen. — Endlich bedeutet Abfallen auch noch die Mangelhaftigkeit der gehörigen Durchbildung einer Idee im techniſchen Bau der Tonſtücke.

Abgebrochene Kadenz, ein ziemlich ungebräuchlich gewordener Ausdruck für Trugkadenz oder Trugſchluß, wo nämlich ſtatt des zu dem vorangehenden

Dominantſeptimenakkorde gehörigen Tonikaakkordes ein anderer folgt, z. B. ſtatt von G nach C, etwa nach a oder as u. ſ. w. Reicha im Traité de haute composition musicale nimmt 129 mögliche Trugſchlüſſe an. Vergl. Kadenz.

Abgeleitete Akkorde, (abſtammende oder Nebenakkorde) ſind die, welche aus der Verwechſelung oder Umkehrung der Grundakkorde gebildet werden. Jeder Grundakkord hat ſo viele Umkehrungen, als er außer dem Grundtone verſchiedene Töne enthält; alſo hat der Dreiklang zwei, der Septimenakkord drei Umkehrungen ꝛc. vergl. Akkord.

Abgeleitete Intervalle (abſtammende I.), ſind die aus der Umkehrung der Stammintervalle abgeleiteten, und alſo in ein anderes Verhältniß gebrachten Intervalle, und entſtehen, indem man den tiefern Ton eines Intervalls um eine Octave höher, oder den höhern um eine Octave tiefer ſtellt. z. B. $\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$ bildet eine Terz, dagegen $\bar{c}$—$\bar{a}$ oder $\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{a}}$ eine Sexte. Vergl. Intervall u. Doppelter Kontrapunkt.

Abgeleitete Töne (abhängige, chromatiſche, Nebentöne), ſind diejenigen Töne des Tonſyſtems, welche aus den natürlichen oder urſprünglichen Tönen durch die Verſetzungszeichen gebildet werden, z. B. cis, fis, his, des, fes, as, fisis, eses ꝛc.

Abgemeſſenheit, bezeichnet bei künſtleriſchen Erzeugniſſen, daß dieſe nur das enthalten, was nach der Idee des dadurch Darzuſtellenden erforderlich iſt.

Abgeſang, ein Theil des Meiſterſängerliedes, ſ. Meiſterſänger.

Abgeſchmackt, bei Kunſtwerken, wie überhaupt, Alles, was dem geſunden Urtheil und dem guten Geſchmack zuwider iſt.

Abgeſondert (ital. spiccato), bezeichnet die Vortragsart, nach welcher alle einzelnen Töne deutlich und gleichmäßig, nicht in einander verwiſcht erſcheinen, ſowohl beim Geſange als auf Inſtrumenten. Die gute, ſogenannte perlende Koloratur verlangt in dieſer Beziehung beſondere Aufmerkſamkeit.

Abgleiten, heißt beim Pianoforteſpiel, einen und denſelben Finger von einer Obertaſte auf eine der zunächſtliegenden Untertaſten herabziehen, und geſchieht gewöhnlich, um für die folgenden Töne in Paſſagen oder Akkorden eine bequeme Lage der Hand zu erhalten. Vergl. Fingerſetzung.

Abhängige Töne, ſ. Abgeleitete Töne.

Abicht, Joh. Geo., geb. 21. März 1672 zu Königſee im Fürſtenthum Schwarzburg-Rudolſtadt, gelehrter Theolog, zuerſt Profeſſor der hebr. Sprache zu Leipzig, kam dann als Dr. theol., Konſiſtorialrath, Prof. primar. der Theol., Generalſuperintendent und Paſtor prim. an die Marienkirche nach Wittenberg, wo er am 5. Juni 1740 ſtarb. Für die Muſik iſt er durch eine Anzahl von Schriften wichtig, in denen er den Geſang, die Noten, und die Muſik der alten Iſraeliten überhaupt aus den Accenten der hebr. Sprache zu erklären ſuchte. Läuft dabei natürlich viel Hypothetiſches mit unter, ſo ſind für das Studium der althebräiſchen Muſik doch dieſe Schriften von Wichtigkeit, nämlich: Dissert. de ebraeorum accentuum genuino officio. 1710. — Vindiciae usus accentuum musici et oratorii. 1713. — Accentus hebr. ex antiquiss. usu lectorio vel musico explicati. 1715.

Abingdon (Aebbingd'n), Graf von, lebte in der zweiten Hälfte des achtzehnten

Jahrhunderts in London, war ein sehr bedeutender Flötist und tüchtiger Komponist für sein Instrument; vorzugsweise werden seine Quartetten, ihrer reizenden Harmonie halber gerühmt. Er befand sich 1783 an der Spitze der großen Konzerte in London, die von ihm den Namen empfingen und damals die glänzendsten in Europa waren.

Abington (Aebbingt'n), Henry, nach den beiden Grabschriften, welche der berühmte Thomas Morus, selbst ein großer Freund und Kenner der Musik, ihm gewidmet, einer der bedeutendsten Sänger und Tonkünstler seiner Zeit, und zugleich ein vortrefflicher Mensch; zuerst Organist an der Kathedrale zu Wells in der Grafschaft Somerset, dann in der Kapelle des Königs, starb er zu London um 1520. — Noch eines Joseph Abington wird als eines bedeutenden Tonkünstlers erwähnt, von dem übrigens auch nur bekannt ist, daß er 1740 zum Mitglied der k. Kapelle u. zum Organisten an der Kirche St. Martin Ludgate in London ernannt worden.

Ab initio, veraltet, für Da Capo.

Abkürzen, in der Fuge die Verkleinerung eines Intervalls des Gefährten, um den Führer regelrecht zu beantworten, z. B. wenn der letztere etwa c-g anhebt, und der erstere dies mit g-c beantwortet. s. Fuge.

Abkürzung, in der Fuge, s. Abkürzen — als Wort- oder Zeichenkürzung s. Abbreviaturen.

Ablécimoff, Alex., geb. 1784 zu Moskau, verfolgte mit Glück die militärische Laufbahn und ward Generalstabsoffizier. Daneben beschäftigte er sich mit Schriftstellerei, und hat eine große Menge, wenn auch nicht sonderlich werthvoller Werke verfaßt. Für die Geschichte der Musik ist er als Urheber des nationalen Singspiels in Rußland bemerkenswerth. Sein „Müller", eine echt nationale komische Operette, voll der heitersten Laune, ein treuer Sittenspiegel des Volkes, wird auf allen russischen Theatern häufig und mit großem Erfolg gegeben.

Ablösen, beim Klavierspiel auf eine angeschlagene Taste ohne erneuerten Anschlag einen andern Finger einsetzen.

Abnehmend, von der Stärke des Tons (auch in Verbindung damit, von einer kleinen Verzögerung des Tempo) gebraucht; ital. Ausdrücke dafür: calando, decrescendo, diminuendo, mancando, scemando.

Abnehmungszeichen, zur Andeutung allmäliger Abnahme der Tonstärke: , s. Decrescendo.

Abonnement (-nemángh), abonniren, diejenige Art eines, gegenseitige Leistungen bedingenden Rechtsgeschäfts, wo Jemand sich verbindlich macht, eine Reihe von Leistungen mit einer gewissen, meist voraus zu bezahlenden Summe zu vergüten, welche niedriger ist, als der Gesammtbetrag des Preises der einzelnen Leistungen; kömmt bei Veranstaltung einer Reihe von Konzerten — daher auch gewöhnlich Abonnementskonzerte genannt — häufig vor, und gewährt den Abonnenten den Vortheil geringerer Eintrittspreise, dem Unternehmer den einer vorherigen Uebersicht der Höhe der Einnahme, auf welche er mit Bestimmtheit rechnen kann.

Abos, Syrio (nach Anderen auch Gerónimo [Dscheron-]), geb. um 1735 zu Neapel, ein beliebter ital. Opernkomponist, um 1760 Kapellmeister am Conservatorio

Digitized by Google

della pietà zu Neapel. Eine seiner Opern: Tito Manlio, ward schon 1756 in London gegeben, fand indeß nicht sonderlichen Beifall. Eine Anzahl von Liedern und Arien aus seinen Opern ist auch in Deutschland bekannt geworden, und er beweiset sich darin als einen trefflichen Meister der neapolitanischen Schule. Von seinen Lebensumständen ist Näheres nicht bekannt. Er darf nicht mit einem andern Meister gleiches Namens, Girolämo (Dschirol-) Abos, verwechselt werden, der — vielleicht sein Vater — im Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte, und in einer noch von ihm vorhandenen großen Messe, vierstimmig a capella, sich als einen trefflichen Kirchenkomponisten dokumentirt.

Abraham, ein tüchtiger Orgelbauer aus Elbogen, von welchem die beiden großen Prager Orgeln in der St. Dominicuskirche, mit 71 Registern für vier Manuale und Pedal (mit zwölf Bälgen), u. bei den PP. Minoriten in der Altstadt, mit 25 Registern für zwei Manuale u. Pedal, herrühren. Seine Lebensumstände sind unbekannt.

Abrahame, ein ausgezeichneter Virtuos auf der Klarinette und bedeutender Komponist für sein Instrument, auch durch eine werthvolle Schule und Uebungsstücke für dasselbe bekannt, ward um 1760 geboren und stand 1788 als maitre de Clarinette (erster Klarinettist) an der großen Oper zu Paris. In demselben Jahre erschienen auch seine ersten Kompositionen, die wie die später folgenden noch jetzt, namentlich Anfängern auf diesem Instrumente zu empfehlen sind. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Abrahamson, Hans Frdr. Werner, geb. zu Schleswig am 10. April 1744, widmete sich dem Militärstande, ward Stabskapitän und Lehrer der Kadettenschule zu Kopenhagen, nahm 1787 seinen Abschied, und starb am 22. Septbr. 1812 daselbst. Er war einer der bedeutendsten dänischen Dichter, Aesthetiker und Kritiker, dabei ein ausgezeichneter musikalischer Dilettant, von welchem mehrere Kompositionen, namentlich die tiefempfundene Melodie eines dänischen Volksliedes, mit großem und verdientem Beifall aufgenommen wurden. Die von ihm in Verbindung mit Nyerup und Rahbek in 5 Bänden herausgegebene dänische Liedersammlung ist sehr schätzenswerth. — Auch der am 6. Dezbr. 1789 ihm geborene Sohn, Joseph Nicolai Benjamin Abrahamson, dänischer Oberstleutnant, ein ebenso wissenschaftlich als musikalisch gebildeter Mann, verdient Erwähnung, wegen des regen Eifers, mit welchem er, als Direktor der Normalschule, namentlich auch des Gesangunterrichts sich annahm. Er vermittelte die Einführung des Bell-Lancasterschen Systems in Dänemark, hielt sich dabei indeß von Uebertreibung nicht frei; war von 1832—1838 Dirigent der Kopenhagener Militärschule, später des Taubstummeninstituts.

Abrams, Miß. Unter diesem Namen kommen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zwei hochgestellte und gefeierte Sängerinnen vor, welche neben der berühmten Gertrud Mara sehr viel zur Verherrlichung der in den Jahren 1784 und 1785 zum Andenken Händel's in der Westminsterabtei veranstalteten großen Musikaufführungen als Solosängerinnen beitrugen. Es muß dahingestellt bleiben, ob von diesen Damen oder von welcher unter ihnen die Canzonetten und Duetten herrühren, welche unter diesem Namen um jene Zeit zu London im Drucke erschienen.

Digitized

Abrégés, ſ. Abſtrakten.

Abreichen der Töne, beim Violinſpiel das Verfahren, nach welchem zwei nebeneinander befindliche, aber zu verſchiedener Lage gehörige Töne mit einem und denſelben Finger gegriffen werden, um nicht eines einzigen Tones halber die feſte Lage der Hand zu verrücken.

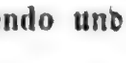
Abruptio, ſ. Abbrechung.

Abs, Joh. Theodoſ., früher Franziskanermönch, dann Direktor des Waiſenhauſes zu Königsberg, durch die Herausgabe einer umfangreichen Sammlung von Liedern für den Schul- und Hausgebrauch und durch ſeine Thätigkeit für Hebung und Ausbreitung des Geſanges bemerkenswerth.

Abſatz, (Phrase), der längere Ruhepunkt, welcher (melodiſch, rythmiſch, logiſch) in einer Tonfolge da eintritt, wo eine muſikaliſche Periode ſelbſt oder doch ein Haupttheil derſelben (der Vorderſatz) abſchließt und eine neue Periode oder doch ein neuer Theil derſelben (Nachſatz) beginnt. Demgemäß fällt der Abſatz entweder in die Mitte oder an das Ende einer muſikaliſchen Periode — ſ. Periode — und bezeichnet ein ſolches Glied derſelben, das aus mehreren kleineren Gliedern oder Rhythmen (Einſchnitten) zuſammengeſetzt iſt, und an ſich einen vollſtändigen Sinn ausdrückt, der natürlich noch — wie in der Sprache der Vorderdurch den Nachſatz — weiter fortgeführt oder in andere beſtimmte Beziehungen geſetzt werden kann. Man unterſcheidet zweierlei Abſätze, nemlich den Grundabſatz, welcher auf der Grundlage des Tonikadreiklangs, doch nur mit deſſen Terz oder Quinte in der Melodie abſchließt (liegt die Octave der Tonika in der Melodie, ſo empfindet das Ohr vollſtändige Befriedigung, kein Verlangen noch nach einer weitern Fortführung und es bildet ſich dadurch der vom Abſatz wohl zu unterſcheidende Schlußſatz — ſ. Kadenz), und den Quint- (oder Aenderungs-) Abſatz, welcher mit einem, gleichviel welchem Intervall aus der Harmonie des Dominentakkords endet. Die in neuerer Zeit ſelbſt in einer und derſelben Periode häufig gebrauchten harmoniſchen Wendungen in die Subdominante, in die Oberterz oder Paralleltonart, fallen je nach ihrer melodiſchen Behandlung ſowohl in die Kategorie des Grund- als des Aenderungsabſatzes, vorausgeſetzt daß ſie nicht den Charakter des wirklichen Schlußſatzes — ſonach der vollendeten Modulation — tragen. Näheres ſ. Einſchnitt, Metrum, Rhythmus, Satz. — Das Wort Abſatz bezeichnet im weitern Sinne auch jeden melodiſchen Ruhepunkt, durch welchen die einzelnen Glieder und Theile der Melodie ſich von einander unterſcheiden. Doch gebraucht man es als wirklichen Kunſtausdruck nur in der oben erwähnten harmoniſch-rhythmiſchen Beziehung, als beſtimmende Grundlage für die melodiſche Führung.

Abſchnitt, bezeichnet einen Ruhepunkt in der Melodie ohne Rückſicht auf den Umfang des abgeſonderten Theils und ſeine vorwiegend rhythmiſch-harmoniſche Bedeutung. Iſt dagegen von einem beſtimmten Umfang der Theile die Rede, ſo treten dafür die Ausdrücke Einſchnitt, Abſatz, Periode ein. A. B. Marx gebraucht den Ausdruck „Abſchnitt" für den rhythmiſch, aber nicht toniſch befriedigenden melodiſchen Schluß der erſten Hälfte eines muſikaliſchen Satzes, alſo für „Einſchnitt."

Digitized by Google

Abſchwellen, beim Geſange die Art des Vortrags, bei welcher ein längerer Ton mit zu- und abnehmender Stärke ausgehalten wird, alſo das auf einen Ton mit einander verbundene crescendo und decrescendo, bezeichnet mit  . ſ. Schwellton.

Abſetzen — nicht zu verwechſeln mit Abgleiten oder gar, wie es häufig geſchieht, mit Abſtoßen — heißt die Art der Fingerſetzung auf Taſteninſtrumenten, bei welcher derſelbe Finger zum Anſchlage zweier verſchiedener aufeinander folgender Töne gebraucht wird. Nach einer Pauſe oder bei weiter von einander entfernten Tönen mag die Anwendung dieſer Manier keinem beſondern Bedenken unterliegen; beim Sekundenfortſchritte muß ſie als fehlerhaft bezeichnet werden und iſt nur dann als Aushülfe zu geſtatten, wenn die gewöhnlichen Mittel einer guten Applikatur, das Ueber- und Unterſetzen, das Uebergehen der Finger ꝛc. nicht ausreichen, wie das bei obligater Stimmenführung in polyphoniſchen Sätzen und häufig bei modernſten Bravourkompoſitionen wohl vorkömmt.

Abſtammende Akkorde und **abſt. Intervalle,** ſ. Abgeleitete Akkorde und abgeleitete Intervalle.

Abſtechen, bedeutet im Allgemeinen: ſehr verſchieden ſein, ſov. a. kontraſtiren. In dieſem Sinne kann es daſſelbe wie Abfallen der Töne (ſ. d.), oder auch den Gegenſatz der Klangwirkung bei verſchiedenen Inſtrumenten, oder bei verſchiedenen Sätzen deſſelben größern Tonſtücks bezeichnen. Im engern Sinne heißt Abſtechen des Tons auf dem Monochord, die Stelle für irgend einen Ton auf demſelben bemerken.

Abſteigende Linie, bezeichnet das Verhältniß der Verwandtſchaft der Tonarten, die ſich in abſteigender Quinten- (oder beſſer, in einer Quarten-) Folge entwickeln, alſo die Reihenfolge der in die b-Vorzeichnung gehenden Tonarten: C-F, F-B, B-Es ꝛc. ſ. Quintenzirkel, Verwandtſchaft.

Abſtoßen (staccāre, détacher, ſpr. dehtaſché), diejenige Vortragsmanier, bei welcher die Noten kurz angegeben, bemerkbar von einander abgeſondert und nicht ganz ſo lange ausgehalten werden, als es der Werthdauer der Noten nach der Fall ſein müßte. Das mehr oder minder kurze Abſtoßen der Töne (staccāto, détaché), was übrigens ſowohl im Geſange als auf Inſtrumenten vorkömmt, richtet ſich großentheils nach dem Tempo und Charakter des Tonſtücks, inſofern z. B. bei langſamer Bewegung und in ernſten Tonſtücken die Töne nicht ſo ſcharf und kurz abgeſtoßen werden dürfen, als bei ſchnellerem Tempo und heiterem Charakter. Das Staccato will ſehr ſorgfältig geübt ſein, damit die Gleichmäßigkeit der Tonangabe nicht durch mangelhafte Ausführung beeinträchtigt werde. Beim Pianoforteſpiel berührt man mit dem Finger die Taſte nur kurz, oder ſchnellt vielmehr die Finger von den Taſten ein wenig einwärts; bei Bogeninſtrumenten wird das Abſtoßen durch einen kurzen Bogenſtrich, gewöhnlich aufwärts — bei Blasinſtrumenten (und ähnlich beim Geſange) durch einen kurzen Athemſtoß, und eine eigenthümliche Bewegung der Zunge hervorgebracht. ſ. Abſtoßzeichen.

Abſtoßzeichen (staccāto). Da das Abſtoßen der Töne (ſ. d. vor. Art.) verſchiedener Modificationen fähig iſt, ſo bedient man ſich außer dem gewöhnlich den betreffenden Noten beigeſetzten Worte staccato (détaché, ſpr. dehtaſchéh), oder auch

Digitized

anſtatt deſſelben der Punkte (....) oder kleiner Striche (''''), oder der Punkte unter einem Bogen (.....), welche über die Noten geſetzt werden; andere Bezeichnungen, z. B. zwiſchen die einzelnen Noten geſtellte Pauſen von gleichem Werthe ſind minder beſtimmt. Dieſe Abſtoßzeichen, die indeß von den Komponiſten häufig ohne Wahl gebraucht werden, und bei denen deshalb ſtets auf den geſunden Geſchmack des Ausführenden gerechnet werden muß, haben bei ſtrenger Ausführung folgende Bedeutung: der kurze Strich über der Note läßt ihr etwa die Hälfte ihrer Dauer; der Punkt etwa drei Viertheile; der Punkt unter dem Bogen etwa ſieben Achttheile, wobei das im vor. Art. über die Ausführung bei verſchiedenem Charakter und Tempo Geſagte zu beachten iſt. Gleichzeitig geben die Abſtoßzeichen auch Andeutung über die Bewegung, ſofern der kleine Strich eher ein Forteilen als ein Zögern geſtattet, während bei den Punkten, und noch mehr, wenn dieſe unter dem Bogen ſtehen, eher der gegentheilige Fall eintritt.

Abſtrakten (Abrégés, ſpr. Abrehſchéh), heißen in der Orgel die längeren oder kürzeren, ſchmalen und dünnen Holzſtäbchen, an welche die Taſten mit Schrauben befeſtigt ſind, damit beim Niederdrücken derſelben die Abſtrakte und durch dieſe mittelſt des Wellenarms die Welle gezogen und das dazu gehörige Ventil geöffnet werde, um dem Winde den Zugang in die zu den Taſten gehörigen Pfeifen zu verſchaffen und ſo den Ton hervorzubringen. ſ. Orgel.

Abſtufung, bezeichnet bei Kunſtwerken den naturgemäßen Fortgang vom Stärkeren zum Schwächeren, vom Höheren zum Tieferen, und umgekehrt, wodurch die Modificirung des Ausdrucks möglich wird. Es kommt hier die dynamiſche Eigenſchaft der Töne, nämlich die verſchiedene Steigerung oder Minderung der Kraft, vorzugsweiſe in Betracht, welche im Verein mit dem Steigen und Senken der Töne nicht nur das unwillkürliche Wogen des inneren Lebens bekundet, ſondern auch die freie Geſtaltung des Ausdrucks für den Geiſt ermöglicht, und wobei ſowohl die muſikaliſche Accentuirung und Artikulation der Töne, als das Anſchwellen und Verhallen des Tones wirkſam iſt. Dieſer intenſive Charakter des Tons gewährt durch die Verſtärkung ſowohl Mittel für die Anſchaulichkeit und faßliche Anordnung (namentlich auch in Verbindung mit dem rhythmiſchen Accent im weitern Sinne), als für die Wahrheit des Gefühlsausdrucks, da das Gefühl durch irgend eine Anregung bald tiefer bewegt und ergriffen, bald in ſeiner Kraft beſchränkt oder nur leiſe gereizt wird — und nicht minder für die klare Darſtellung der formalen und charakteriſtiſchen Schönheit, indem durch die Abſtufung eine freie Bewegung gehoben wird, und das Eigenthümliche nach dem Maaße ſeiner intenſiven Geltung hervortritt. Dieſe, ſo zu ſagen, innere, pſychiſche Abſtufung in der Hervorbringung der Töne, alſo im Vortrage ſelbſt, iſt ein ausſchließliches Eigenthum der menſchlichen Muſik, ſofern ſie auf der nothwendigen Vorausſetzung eines freien Geiſtigen oder Idealen beruht. Denn nur der Menſch haucht den Tönen gleichſam ein höheres Leben ein, und wir ſprechen deshalb von einem ſeelenvollen Ausdruck oder Vortrage. Soll darum ein Tonſtück den Anforderungen an Schönheit, an das Ideale in der Kunſt auch nur annähernd entſprechen, ſo darf auch in ſeinen einzelnen Theilen dieſe Abſtufung, rhythmiſch, dynamiſch und logiſch, nicht fehlen. Denn die Muſik iſt eine Seelenſprache, und

Digitized by Google

sonach muß auch ihr Inhalt nothwendig dem Gehalt der darzustellenden Empfindungen entsprechen; die dynamische Kraft des Tons hat eine symbolische Bedeutung: es wird durch sie das Hinstreben nach einem Unendlichen und der Zusammenhalt alles Einzelnen durch unendlich kleinste Theile dargestellt, und die Ahnung dessen angeregt, was auch durch den vollsten Ton zwar nicht erreicht wird, aber auch in dem schwächsten nicht gänzlich verschwindet. Ja selbst, wenn die Musik als ein bloßes Tonspiel ohne Rücksicht auf den Ausdruck der Empfindung betrachtet wird, kann sie der Abstufung nicht entbehren. Sie würde sonst in Monotonie verfallen und dadurch außer Stande sein, noch unsern innern Sinn zu reizen und unser Nervensystem in die dann doch von ihr beanspruchte, sanfte und behagliche Erschütterung zu versetzen. s. auch Steigerung, Ausdruck.

Abt, Franz, geb. 22. Decbr. 1819 zu Eilenburg in der preuß. Provinz Sachsen, lebte nachdem er seine musikalische Ausbildung vollendet, mehrere Jahre in Stuttgart, und siedelte dann nach Zürich über, wo er als Musiklehrer und Dirigent musikalischer Vereine, in den Jahren 1841—1846 auch als Musikdirektor am Stadttheater, sehr hochgeachtet war, und wesentlich zur Förderung der Musik und namentlich des Männergesangs mit außerordentlicher Thätigkeit beitrug. Im J. 1853 siedelte er nach Braunschweig über und ward bald darauf als Kapellmeister-Remplaçant am herzogl. Hoftheater und der Kapelle angestellt. Sein tüchtiges Direktionstalent bewährte sich auch hier, und durch die Leitung der Singakademie, durch Veranstaltung trefflicher größerer Konzerte hat er sich als einen ebenso tüchtig und vielseitig gebildeten, als von warmer Hingebung für seine Kunst beseelten Musiker bekundet. Als Komponist hat er vorzugsweise das Feld des Männergesangs namentlich in den letzten Jahren angebaut (auch leichtere Pianofortekompositionen, Variationen, Rondino's, Tänze ꝛc. sind von ihm erschienen), und zu einem der Tüchtigsten und Beliebtesten auf diesem Gebiete sich aufgeschwungen, mögen auch seine hierher gehörigen Werke in Rücksicht auf ihren musikalischen Werth verschieden sein.

Abub (Abhubh) soll ein Blasinstrument der Israeliten, unsern alten Zinken ähnlich und bei den Opfern im Gebrauch gewesen sein. Allein die Nachrichten darüber sind so schwankend, daß sich nichts Bestimmtes darüber angeben läßt, zumal der Ausdruck selbst nirgend im alten Testamente sich findet.

Abwechseln, bezeichnet bei Pianofortekompositionen die Art der Ausführung einer melodischen Figur, bei welcher ein rascher und immerwährender Wechsel der Hände stattfindet. Das Kennzeichen für eine derartige Ausführung ist, daß alle Noten der rechten Hand, auch wenn sie tiefer liegen, als die der linken, nach oben, die der linken nach unten gestrichen sind. Auch bedeutet Abwechseln, auf einer Taste bei wiederholtem Anschlag derselben einen andern Finger einsetzen; endlich dasselbe bei nicht wiederholtem Anschlage, wofür besser Ablösen (s. d.) gebraucht wird. Abwechseln der Füße bei der Applikatur des Pedals heißt das Wechseln des Fußes auf demselben Tone, während entweder derselbe fortklingend erhalten, oder auch von Neuem angegeben wird — Letzteres heißt auch Nachrücken.

Abwechselung, bezeichnet eine Aufeinanderfolge, bei der ein von dem Vorhergehenden Verschiedenes an dessen Stelle tritt, wodurch Einförmigkeit und Einerleiheit vermieden wird. Bei der Komposition wie beim Vortrage, und selbst beim

Digitized by Google

Arrangement musikalischer Aufführungen, sobald diese aus einer Reihenfolge verschiedener Werke bestehen, ist die gehörige Abwechselung von großer Wichtigkeit, doch natürlich nur soweit dadurch die höhere Einheit nicht beeinträchtigt wird.

Abweichung, bei Tonstücken mit Wiederholung der einzelnen Theile, namentlich bei Märschen, Tänzen ꝛc., aber auch bei Sonaten u. dergl. die Veränderung des Schlußtaktes oder Schlußsatzes — denn es können auch mehrere Takte in dieser Weise verändert werden —, vermöge welcher die besonders bezeichneten Takte bei der Wiederholung anders als das erste Mal ausgeführt werden sollen. Der Grund dafür liegt darin, daß entweder eine engere Verbindung mit dem Nachfolgenden bewirkt, oder ein sonst vorhandener Mangel im rhythmischen Verhältnisse ausgeglichen, oder endlich ein längerer Schluß des Ganzen erzielt werden soll. Zwischen den das erste Mal und den das zweite Mal vorzutragenden Takten — letztere sind eben die abweichenden — befindet sich stets das Wiederholungszeichen. s. auch d. folg. Art.

Abweichungszeichen, die bei doppelten Schlußtakten gemeinhin unter einem Bogen über oder unter denselben befindlichen 1 u. 2, oder auch I^{ma}_{ta} u. II^{da}_{ta} (prima und seconda volta: das erste Mal, das zweite Mal), zur Andeutung, daß bei der Wiederholung des Satzes die mit 1 bezeichneten Takte weggelassen und an deren Statt die mit 2 bezeichneten ausgeführt werden sollen.

Abziehen, abgenutzte oder fehlerhafte Saiten von einem Instrumente abnehmen, im Gegensatz von Aufziehen (der Saiten).

Abzug, bedeutet 1) das Abheben oder Abziehen der Finger von den Tasten des Pianoforte (s. Anschlag); die Art und Weise, wie der Bogen von den Saiten der Geigeninstrumente abgehoben wird (s. Bogenführung); oder wie bei getragenem Spiele die Finger von den Klappen oder Löchern der Blasinstrumente leise entfernt werden müssen — 2) das Anschleifen eines Vorschlags von bestimmter Dauer an die Hauptnote, die dann mit schwächerem Tone vorgetragen, gleichsam abgezogen wird — 3) das Stück eines Ballets, womit dasselbe schließt.

Abzugsschlag, eine Schlagmanier bei den Pauken, die in einer besondern Art von Wirbel besteht, bei welcher nicht nur, wie beim gewöhnlichen Wirbel, die Paukenschlägel, sondern auch die gewöhnlichen beiden Paukentöne selbst möglichst schnell mit einander wechseln.

Academie, Académie imperiale, Académie spirituelle, s. Akademie.

A capella, a capriccio, s. a, Präpos. S. 20.

Acca, angeblich Bischof von Kent in England, zu Ende des sechsten und zu Anfang des siebenten Jahrhunderts. Er wird als ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengesanges gerühmt, und Vieles auch von ihm erzählt, was die Geschichte vom Accas (s. dies.) meldet; es scheint hier zum Theil wenigstens eine Verwechselung beider Personen vorzuliegen.

Accarezzevóle (-volmente), einschmeichelnd, lieblich, angenehm.

Accas, Bischof von Herham in der Grafschaft Northumberland in Großbritannien starb 740. Schon in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts war durch den Heirathsvertrag zwischen König Ethelbert und der Prinzessin Bertha, Tochter Königs Caribert von Frankreich, das Christenthum in England eingeführt worden, und man hatte von Rom aus im J. 597 zur Hebung und Beförderung der kirch-

Digitized by Google

lichen Feier vierzig tüchtige Sänger dorthin gesendet. Bischof A., Nachfolger Wilfried's, erkannte den außerordentlichen Einfluß der Musik auf die Civilisirung des Volkes und die Verbreitung der christlichen Lehre, und that alles Mögliche zur Förderung derselben, ist demnach als einer der thätigsten Verbesserer des Kirchengesangs in England anzusehen. Er soll selbst nach Rom gegangen sein, um hier den kirchlichen Gesang persönlich zu erlernen — nach Anderen wäre dies in Folge einer Verbannung aus seinem Vaterlande geschehen, deren Grund man aber nicht kennt und aus welcher er bald wieder zurückberufen ward. Er wird auch Occa genannt, war selbst ein trefflicher Sänger, und schrieb (oder sammelte) auch ein Buch Kirchengesänge.

Accelerando (atschel-), beschleunigend, an Schnelligkeit (meist auch an Stärke) zunehmend. Gewöhnlich gegen den Schluß eines Tonstücks hin, wo es ähnlich wie stretto gebraucht wird, oder auch im Laufe desselben eine gesteigerte Bewegung ausdrückend, die dann durch ritardando wieder in das ursprüngliche Maaß zurückgeführt wird; seltener als allmälige Steigerung zum Uebergange in ein neues, schnelleres Tempo. s. auch Bewegung.

Acceleration (atschel-), die Beschleunigung der Bewegung. s. den vor. Art.

Accent, accent (akßáng), accento (atschénto), eigentlich: Betonung, mehr oder minder kräftige Hervorhebung einzelner Töne und Phrasen nach ihrem Werth und ihrer Bedeutung — der Nachdruck, der einzelnen Tönen oder Noten gegeben werden soll, ohne Rücksicht auf ihre Höhe oder Tiefe. M. Hauptmann in seinem klassischen Werke: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" erklärt: „Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das Erste eines Zweiten, ihm gleichen, sein kann, ist für sein Zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte; ein Erstes im Verhältniß gegen sein Zweites hat die Energie des Anfangs und damit den metrischen Accent" (s. Metrum u. Rhythmus). Musik und Sprache stehen hierbei in gleicher Kategorie, und die musikalischen Accente haben mit den sprachlichen sowohl Grund, als Eigenschaften und Zweck gemein, zumal in der Entwickelung der neueren Sprachen die Messung der Sylben nach deren Quantität — wie in den älteren klassischen Sprachen — untergegangen ist und der Accent an Ausdehnung gewonnen hat, wenn er auch vielfältig mit der Quantitätsmessung zusammenfällt, wie dies auch bei den Tönen der Musik häufig der Fall ist. Der sprachliche Accent ist allerdings niemals allein ein rhythmischer, indem die durch den Druck in der Aussprache hervorgehobene Sylbe stets auch mit einer gewissen, wenn auch oft sehr unbedeutenden Erhebung des Tones gesprochen wird — das Gegentheil ergiebt jenes abscheulich monotone, verstandlos skandirende „Herbeten", wie man es sonst häufig in den gewöhnlichen Volksschulen antraf. Die durch den Ton in der Aussprache hervorgehobene Sylbe nannten die Römer syllaba acuta (von acuĕre, schärfen) und den Ton derselben accentus acutus — daher noch jetzt die Bezeichnung „Acutus" (accent aigu, spr. akßángh ähgü, bei den Franzosen) auch bei uns — im Gegensatz zu der syllaba gravis, der unbetonten, gesenkten Sylbe, und dem accentus gravis, der Bezeichnung der Senkung der Sylbe (accent grave, spr. akßángh grahw'). Die Sprachen unterscheiden sich wesentlich durch die Stellung der Accentsylbe bei der Mehrzahl der Wörter, und es ist für den Komponisten

Digitized by Google

unerläßlich, die Lehre von der Länge oder Kürze der Sylben und deren Accentuation — die Proſodie — in den verſchiedenen Sprachen, in welchen er komponiren will, ſorgfältig zu ſtudiren, um ſich vor widerwärtigen, ſtörenden Fehlern zu hüten, wie ſie beſonders bei franzöſiſchen Tonſetzern, namentlich in Bezug auf falſche Accentuation der lateiniſchen Kirchentexte (ſelbſt bei dem großen Cherubini) nicht ſelten ſind. Der Sprachaccent ſcheidet ſich in den Wort- oder grammatiſchen, und den oratoriſchen oder deklamatoriſchen Accent, welch letzterer nach dem verſchiedenen Sinne des Satzes außerordentlich mannichfaltig ſein kann. Der muſikaliſche Accent kann als ein dreifacher angeſehen werden, nämlich 1) als grammatiſcher oder taktiſcher, der es vorzugsweiſe mit dem richtigen Wechſel der guten und ſchlechten Takttheile — 2) als rhythmiſcher, der es mit der Bildung der einzelnen, größeren oder kleineren Sätze zu einem ſymmetriſchen Ganzen, alſo vornehmlich mit dem Periodenbau und deſſen richtiger Betonung — 3) als melodiſcher oder Gefühlsaccent, den man auch den äſthetiſchen nennen könnte, der es mit dem lebendigen Vortrage zu thun hat, bei welchem zwar die verſchiedenen Vortragsbezeichnungen (Kunſtwörter und Zeichen) einige Anleitung geben und wohl zu beachten ſind, bei welchem aber auch das richtige Gefühl, der gebildete Geſchmack des Ausführenden weſentlich in Anſpruch genommen werden, der am rechten Orte, auch wo jene Bezeichnungen (ſekundäre Hülfsmittel) nicht ausreichen, das Rechte zu treffen weiß. Hieraus ergiebt ſich, daß die Urſachen dieſer verſchiedenen muſikaliſchen Accente auf äußeren und inneren Gründen beruhen, während ſie natürlich alle eben ſowohl auf Vermittelung klarer Verſtändlichkeit und ſymmetriſcher Anordnung, als gehöriger Vertheilung und Verſchmelzung von Licht und Schatten, und nicht minder auf Vermittelung einer lebendigen und warmen Anregung des Gefühls abzwecken. Der taktiſche Accent ruht ſtets auf jedem erſten (dem guten) Takttheile; längere, als die einfachen zwei- oder dreitheiligen Taktarten (oder auch die einfachen, wenn deren einzelne Schläge in Noten von minderer Geltung zerfallen), haben mehrere, doch minder gewichtige Nebenaccente. Bei den geraden Taktarten fallen dieſe Accente auf die ungeraden Takttheile, z. B. im Viervierteltakt auf 1 (Hauptaccent) und 3 (Nebenaccent); ebenſo bei einfachem Takt ($^2/_4$, wo eigentlich nur ein Accent auf dem erſten Viertel vorhanden wäre), wenn die Schläge getheilt — z. B. in je zwei Achtel — erſcheinen, auf das erſte (Hauptaccent) und dritte Achtel (Nebenaccent). Bei den ungeraden wie bei den gemiſchten Taktarten hat jede Gruppe von drei Noten auf der erſten die Betonung, vorausgeſetzt, daß nicht weitere Theilung der einfachen Schläge ſtattfindet, wo dann wiederum die erforderlichen Nebenaccente hinzutreten, während Vierer und Sextolen, namentlich in bewegterem Zeitmaaß, nur auf der erſten ihrer Noten den Accent erhalten (ſ. Takt). Dieſer grammatiſche Accent, ſo ſchwer ſeine Vernachläſſigung auch ſich rächt, iſt im Verhältniß zu den übrigen doch nur ein untergeordneter und darf niemals ſtärker hervortreten, als das Verſtändniß des muſikaliſchen Gedankens und ſeines rhythmiſchen Geſchlechts erfordert. Darin unterſcheidet ſich von dem taktiſchen der rhythmiſche Accent, welcher nach Bedürfniß einzelne Noten ſtärker und von jener Unterordnung unabhängiger hervorhebt, und inſofern über dem taktiſchen ſteht, als es, wie ſchon angedeutet, bei ihm um ſymmetriſche Reihen kleinerer oder grö-

Digitized by Google

herer Abschnitte sich handelt, die nicht einmal immer, z. B. beim Recitativ oder beim Choral, im taktischen Accente sich bewegen. Die rhythmischen Abschnitte, bald länger, bald kürzer als das Taktmaaß, haben in sich natürlich eben so viel Geregeltes als die taktischen, gewähren aber den eigenthümlichsten Zusammenfügungen Raum, sobald diese nur nach symmetrischen Verhältnissen sich ordnen. Ein großer Theil des Reizes der modernen italienischen und französischen Musik (Rossini, Auber und Meyerbeer als die erfindungsreichsten Repräsentanten darin) beruht auf der Eigenthümlichkeit und dem Pikanten dieser rhythmischen Accente, die namentlich auch in vielen Volkstanzweisen, z. B. in denen der Ungarn, der Böhmen, der Zigeuner, und der ihnen gewissermaßen in Bezug auf diesen Punkt nachgebildeten modernen, wie in den Tänzen von Strauß, Lanner ꝛc. bemerkbar und ergreifend, ja unwillkürlich mit sich fortreißend hervortreten. Der ästhetische Accent dagegen beschränkt sich keineswegs auf bestimmte Taktheile, sondern macht den Sinn des Tonstücks durch entsprechende Nuancen und feinere Schattirungen im Vortrage faßlicher und eindringlicher, und haucht ihm das wahre, eigenthümliche Leben ein; man hat ihn in Bezug hierauf auch wohl den leidenschaftlichen oder pathetischen Accent genannt. Er entspricht dem deklamatorischen Sprachaccent im höhern Sinne, und wird natürlich am leichtesten bei der Gesangmusik mit Hülfe des Wortes zur Erscheinung zu bringen sein, während das bei der Instrumentalmusik nur dem wahren Künstler vollkommen gelingen kann, der fähig ist, den abstrakten und musikalischen Gedanken sich zu einem konkreten Inhalt umzuformen. Aber es liegt auf der Hand, daß nur die innige Verschmelzung aller drei Arten des Accents und die daraus hervorgehende Modifikation des einzelnen im Verhältniß zur Gesammtdarstellung, diese zu einer wahrhaft vollendeten, vollkommen befriedigenden machen kann.

Accents, Accenti (akßängh, atschénti), bezeichnet bei Franzosen und Italienern die unveränderlichen Vorschläge.

Accentuation, die Betonung; Accentuiren, betonen, s. Accent.

Accentuirter Durchgang, ein durchgehender, d. h. nicht zum Akkorde gehöriger Ton, der auf einen guten Takttheil fällt, während der dazu gehörige Akkordton auf den schlechten Takttheil trifft, eine Wechselnote, s. Durchgang.

Accentuirter Takttheil, die gute oder schwere Zeit eines Taktes, auf welche der Accent und der Niederschlag fällt; bei getheilten Schlägen auch der Takttheil, der den taktischen Nebenaccent bekömmt, s. auch Accent.

Accentuirter Vorschlag, ist ein solcher, der nur kurz angeschlagen wird und also der Hauptnote nur wenig von ihrer Dauer entzieht; er wird gemeinhin als Achtel oder Sechzehntel geschrieben und häufig (namentlich von französischen Komponisten) noch schräg durchstrichen.

Accentus ecclesiástici, Kirchenaccente, bezeichnet die interpunktischen Formeln der Melodien, welche beim Absingen der Evangelien und Episteln am Altare die Geistlichen zu beobachten hatten, wie sie in der katholischen und theilweise in der evangelischen Kirche (bei den Antiphonien, Kollekten, den Einsetzungsworten des Abendmahls ꝛc.) sich heute noch, obwohl modificirt und aus Unkenntniß oft willkürlich verändert, vorfinden. Es sind die vorgeschriebenen Be-

Digitized by Google

gungen der letzten Sylben der Sätze, während alle dazwischen liegenden auf einem und demselben, zwischen Lesen und Gesang die Mitte haltenden Tone ausgeführt werden. Man hat der A. eccl. sieben: 1) A. immutabilis, weder erhöht noch erniedrigt; 2) medius, das Sinkenlassen der Stimme um eine Terz; 3) gravis, dasselbe um eine Quinte; 4) acutus, die Rückkehr auf den ursprünglichen Ton, wenn einige Sylben vorher um eine Terz tiefer — 5) moderatus, dasselbe, wenn einige vorangehende Sylben um eine Sekunde höher gesungen worden waren; 6) interrogativus, die Erhebung der letzten Sylbe um eine Sekunde, bei Fragesätzen, und 7) finalis, die für den Schluß bestimmte stufenweise Senkung der Stimme in die Quinte des Haupttons, auf welche stets die Schlußsylbe fällt (ähnlich auch in der modernen Musik bei der Schlußformel der Recitative noch erhalten).

Acciaccāto (atschakkáto), ungestüm, vorwärtsdrängend.

Acciaccatura (atschakk-), pincé oder étouffé (pängßé, etufé), Zusammenschlag, eine auf Klavierinstrumenten allein vorkommende Manier des allerkürzesten Vorschlags, bei welchem dieser mit der Hauptnote fast ganz gleichzeitig angegeben, doch sofort wieder verlassen wird, um nur die Hauptnote allein fortklingen zu lassen. Die Bezeichnung ist gemeinhin die des accentuirten Vorschlags, schräg durchstrichen, oder bei Akkorden nur ein schräger Strich unter derjenigen Note, mit welcher der Vorschlag gleichzeitig angegeben werden soll, denn die Acciaccatur findet von unten nach oben statt.

Beisp. 4.

Bisweilen gebraucht man den Ausdruck auch für ein, dem Zeitmaaß nach, unbestimmtes, dasselbe indeß nicht durch zu große Dehnung beeinträchtigendes Arpeggio (s. d.). Doch ist es dafür ebenso veraltet, als beim Generalbaßspiel, wo man sonst unter A. die Manier verstand, bei einer Kadenz die Töne des Quartsextenakkords verdoppelt mit der linken Hand, und dessen Auflösung, den Dominantseptimenakkord, allein mit der rechten Hand anzugeben.

Acciajuōli (Atschajóli), Filippo, geb. 1637 zu Rom, Sproß einer politisch berühmten Familie, mußte gegen seinen Willen Malteserritter werden, durchreiste Europa, Asien, Afrika und selbst Amerika, und wandte nach seiner Rückkehr seine ganze Thätigkeit dem Theater zu. Dramatischer Dichter und Komponist, ward er auch Mitglied der 1690 zu einer förmlichen Akademie umgestalteten, durch die Königin Christine von Schweden zu Rom gestifteten Gesellschaft der Arkadier, deren erster Präsident der berühmte Crescimbeni war, in welcher A. den Namen Irenio Amastano führte. Er dichtete und komponirte mehr als ein Dutzend, ihres romantischen Stils wegen sehr beifällig aufgenommene Opern, von welchen nur Il Girello (1675 in Modena, 1682 in Venedig aufgeführt und gedruckt); la Damira placata, Venedig 1680; Ulisse in Feacia, Venedig 1681, und Chi é causa del suo mal, pianga se stesso, noch vorhanden sind. Als tüchtiger Mathematiker widmete er auch dem Theatermaschinenwesen eine große

Digitized by Google

Aufmerksamkeit, leistete darin wirklich Staunenswerthes und ist als Begründer desselben wenigstens für Italien anzusehen. Er starb 3. Febr. 1700 zu Rom.

Accidens, die zufällige Eigenschaft eines Dinges, im Gegensatz zu den wesentlichen. Daher Accidens oder signes accidentels (akßidängh, ßing' accidangtél) — ital. accidenti (atschi-), bei den Franzosen und Italienern die zufälligen Versetzungszeichen (♯, ♭, ♮), d. h. diejenigen, welche im Laufe des Tonstücks vor einzelnen Noten bei Ausweichungen vorkommen, und also nicht zu den (wesentlichen) Versetzungszeichen gehören, welche vorn am Schlüssel die Tonart bezeichnen.

Accidentia notularum, ein veralteter Ausdruck, der nach Walther's Erklärung (im musik. Lex.) bedeutet, entweder daß eine Note von geringerem Werthe zwischen zwei Noten von größerem Werthe der vorhergehenden und nachfolgenden in Betreff ihrer Zeitdauer gleich gemacht werden, oder auch, daß eine Note den dritten Theil ihrer Geltung verlieren sollte.

Accolade, bedeutet die Klammer oder den senkrechten Strich (auch wohl beides verbunden), durch welchen die verschiedenen zusammengehörigen Liniensysteme vorn am Rande mit einander verbunden werden, zum Zeichen, daß die auf diesen Systemen befindlichen Noten gleichzeitig ausgeführt werden sollen, so bei Pianoforte, Harfe, Orgel, in Partituren u. s. w.

Accolinus, Abt zu St. Victor in Paris, über dessen Leben indeß nähere Nachrichten fehlen. Jedenfalls gehört er in die Zahl der gebildeten Geistlichen des frühern Mittelalters, welche die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Gesanges und namentlich des rhythmischen, für die Bildung des Volkes wohl begriffen hatten und dafür nach Kräften thätig zu sein sich bemühten. Ein Beweis dafür ist seine Schrift: Metra de musica, welche als Mscr. in der Bibliothek jener Abtei aufbewahrt wird, wie Montfaucon Bibl. II. 1396, angiebt.

Accommodement (-demängh), Anbequemung, Einrichtung, Zurichtung, s. d. folg. Art.

Accommodiren, zurichten, in Stand setzen — von Instrumenten sov. a. alle ihre einzelnen Theile in richtigem Verhältnisse zueinander herstellen; von Geigeninstrumenten sagt man z. B. sie seien gut accommodirt, wenn die Wirbel, das Griffbrett, der Steg, der Stimmstock ꝛc. gut und bequem zum Spielen eingerichtet ist, und die Saiten vollkommen rein und fehlerlos sind.

Accompagnamento (Récitatif obligé, -oblischéh), obligates Recitativ oder Accompagnement, ein von Orchesterinstrumenten begleitetes Recitativ vorzugsweise in älteren Kompositionen, das gewöhnlich einem größern Gesangstücke als Einleitung vorhergeht. Sonst auch sov. a. Accompagnement.

Accompagnato (accompagné), begleitet, nach Art einer Begleitung. Man findet den Ausdruck vorzugsweise in Orchesterstücken, namentlich auch in Quartetten ꝛc., wo er bezeichnet, daß die obwohl an sich ebenfalls selbständig geführten Stimmen sich im Verhältniß zur melodieführenden diskreter, in der Weise einer Begleitung verhalten, also minder scharf markiren und accentuiren sollen, damit diese klarer und eindringlicher hervortrete. Das ist nicht so leicht als man gewöhnlich glaubt, und will sorgfältig geübt sein.

Digitized by Google

Accompagnement (-panjemángh), Begleitung, bezeichnet die Unterſtützung einer oder auch mehrerer Soloſtimmen durch andere Inſtrumente, von der Fülle des ganzen Orcheſters bis auf ein einzelnes Inſtrument herab, oder durch andere untergeordnete Singſtimmen. Aus dieſem Begriff und Zweck der Begleitung ergiebt ſich von ſelbſt für den Komponiſten die richtige Behandlung derſelben, die demgemäß in einem beſcheidenen Unterordnen unter die Hauptſtimmen, in der wirkſamen Hebung derſelben durch rhythmiſche und harmoniſche Unterſtützung und Ausfüllung, und in der ſinnig angebrachten Vertheilung von Licht und Schatten, doch niemals im grellen Kontraſt, ſich zeigen muß. Wie, Anderer aus jener und der nächſtfolgenden Zeit zu geſchweigen, Mozart faſt überall als Muſter für zweckgemäße Behandlung des Accompagnements daſteht, ſo giebt die neue Zeit auf allen Gebieten zahlreiche bedauerliche Beweiſe von ganz verkehrter Behandlung deſſelben, ſowohl in Soloſtücken für einzelne Inſtrumente, als namentlich auch in Geſangkompoſitionen mit Orcheſter, beſonders in der Oper. Wo das Accompagnement herrſcht, da iſt die Soloſtimme zur Dienſtbarkeit verdammt. Das natürliche geſunde Verhältniß iſt verkehrt, und rächt ſich natürlich wie jede Verkehrung der Natur, unfehlbar und ſicher. Der durch das Solo beabſichtigte Effekt geht verloren, der ruhige Genuß wird verkümmert, und die Singſtimme wird auch phyſiſch dadurch allmälig zu Grunde gerichtet. Eine gute Begleitung hat ebenſo auf angemeſſene und intereſſante Harmoniſirung, wie auf entſprechende Rhythmiſirung und paſſende Wahl der Inſtrumente, ihrer Zahl wie ihrer Klangfarbe nach, zu achten, und zugleich in der Erfindung der Figuren eine Ergänzung, eine weitere Ausmalung deſſen zu geben, was der Soloſtimme allein zu geben nicht möglich oder doch nicht angemeſſen ſein würde, und auch, da nöthig, durch ſelbſtändige Ausführung eines Nebengedankens die Situation zu erläutern. Die Ausführung des Accompagnem. iſt ſchwierig, inſofern es feſt und beſtimmt auftreten, alles Schwanken verhüten, und doch nicht über die Gebühr hervortreten, und der Hauptſtimme Freiheit zu angemeſſener Entfaltung laſſen ſoll. — Andrerſeits bezeichnet auch Accompagnement das ſogen. Generalbaßſpielen, d. h. die Begleitung einer Stimme oder mehrerer Inſtrumente, ſelbſt bis zum ganzen Orcheſter, auf Pianoforte oder Orgel nach einem bezifferten Baſſe, was jetzt allerdings ſeltener vorkommt.

Accompagniren, begleiten, eine oder mehrere Soloſtimmen harmoniſch unterſtützen; dann auch: einen bezifferten Baß ſpielen.

Accompagniſt, der Begleiter, oder auch der Generalbaßſpieler. Bei größeren Muſikſtücken, oder auch bei Geſangvereinen der Dirigent, der am Pianoforte die Stimmen harmoniſch unterſtützt; franz. Accompagnateur (akkongpanjatöhr) und Accompagnatrice (-trihß'), wenn eine Dame dieſe Function verſieht.

Accopiāte, verbunden.

Accord, ſ. Akkord (Hauptartikel).

Accordando, zuſammenſtimmend. In komiſcher Muſik eine Nachahmung des Einſtimmens der Orcheſterinſtrumente, und in der komiſchen Oper die Fiction, als ob der Sänger erſt verſuchen müßte, wie ſeine Stimme beſchaffen iſt, ehe er den wirklichen Geſang beginnt.

Digitized by Google

Accord angeben, heißt den Hauptakkord einer Tonart anſchlagen, gemeinhin damit bei Singſtücken ohne Begleitung die Ausführenden die richtige Tonhöhe faſſen können.

Accordäre, ein Inſtrument ſtimmen, oder auch: mehrere Inſtrumente in Uebereinſtimmung ſtimmen.

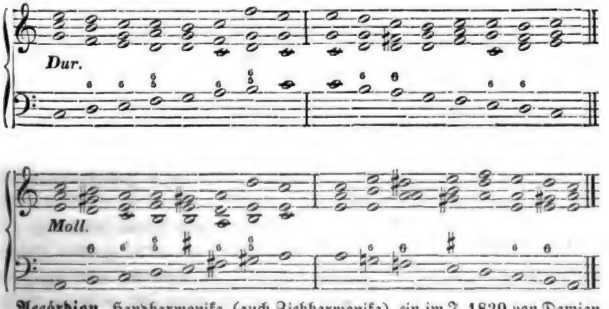
Accordatóre (Accordateur, -töhr), der Inſtrumentenſtimmer.

Accord de petite Sixte
Accord de sixte ajoutée } ſ. Sextenakkord.

Accordenlauf, eine melodiſche Figur, bei welcher die Intervalle eines Akkords auf- oder abwärts durch mehrere Octaven angeſchlagen werden.

Accordentonleiter, Régle de l'Octave, eine harmoniſche, im J. 1700 von Delaire zuerſt bekannt gemachte Formel zur Erleichterung des Vortrags eines unbezifferten Baſſes, die für jede Stufe der auf- und abſteigenden Tonleiter in Dur oder Moll einen beſtimmten Akkord feſtſtellt. Die Unzulänglichkeit der Formel ergiebt ſich aus Beiſp. 5, da es einleuchtet, daß man auch andere als die hier feſtgeſtellten Akkorde wählen kann.

Beiſp. 5.



Accórdion, Handharmonika, (auch Ziehharmonika), ein im J. 1829 von Damian in Wien erfundenes tragbares Inſtrument mit Blaſebalg und einer Taſtatur, welche je nach der Größe 5, 10, 20, 50 und noch mehr Taſten enthält, deſſen Stahlfedern durch Aufziehen und Niederdrücken des Balgs zur Anſprache gebracht werden, indem die von Leder angefertigten Seitenwände des viereckigen Kaſtens dehnbar ſind und ſo die Möglichkeit gewähren, den darin befindlichen Blaſebalg in Bewegung zu ſetzen. Auf den Taſten wird die Melodie, und mittelſt abwechſelnden Gebrauchs der am Boden befindlichen Klappen (gewöhnlich zwei) die Harmonie hervorgebracht; jede Taſte giebt zwei Töne, durch Aufzug oder Niederdruck. Häufig auch ohne Klaviatur, iſt es überall faſt in den Händen des Volks. Uebrigens giebt es einfache und doppelte A., bezüglich mit einer oder zwei Reihen Klaves. Entſtanden iſt das Inſtrument aus der, jetzt wohl nur noch als Kinderſpielzeug üblichen Mundharmonika, welche aus einer Anzahl feiner, ſtählerner Zungen beſteht, deren Mechanismus ſo eingerichtet iſt, daß ſie beim Ausſtoßen des Athems einen Akkord (der Tonica), und beim Zurückziehen deſſelben einen andern (der

Dominante) hervorbringen. Für das Accordion iſt A. Müller's „Accordionſchule" (Wien 1834), Zimmermann's „Tabelle für Accordion mit 58 Tönen" u. ſ. w. zu empfehlen.

Accordiren, das Stimmen eines Inſtruments nach dem harmoniſchen Zuſammenklange ſeiner Hauptakkorde, auf Taſteninſtrumenten gewöhnlich nach Dreiklängen und Septimenakkorden, auf Bogeninſtrumenten quintenweiſe. Sodann bedeutet A. das Einſtimmen der verſchiedenen Orcheſterinſtrumente vor Beginn einer Muſikaufführung, wobei gewöhnlich die Bogeninſtrumente nach dem von einem Blasinſtrumente angegebenen Tone ſich zu richten haben. Alles unnütze Präludiren der Einzelnen dabei ſollte als ungehörig ſtets unterbleiben, auch das Einſtimmen ſelbſt, wo irgend möglich, nicht im Aufführungslokal ſelbſt und in Gegenwart des Publikums ſtattfinden.

Accordo, eigentlich Zuſammenſtimmung; dann ſov. a. Akkord (ſ. d. Art.) — endlich ein früher, namentlich in Italien gebräuchliches großes Baßinſtrument, das mit 12 oder 15 Saiten bezogen und mit einem Bogen, ähnlich unſerm Contrabaß, doch ſo geſpielt wurde, daß man gleichzeitig mehrere Saiten damit anſtrich. Es ward beſonders bei größeren Muſikaufführungen zur Verſtärkung des Baſſes verwendet, und Merſenne in ſeiner Harmonie universelle (Paris 1636) nennt es die moderne Leyer; Filippo Bonanni, ein Jeſuit, geb. in Rom 11. Jan. 1638, geſt. daſ. 30. März 1725, giebt in ſeinem Gabinetto armonico — die dritte Auflage vom Jahre 1776 unter dem Titel: Descrizione degl' istromenti armonici — einem Werke, das nur durch ſeine (148) Kupfertafeln Werth hat, eine Abbildung deſſelben. Es iſt indeß wegen der Unbequemlichkeit ſeiner Handhabung bald wieder aus der Mode gekommen.

Accordo consono, dissono, konſonirender, diſſonirender Zuſammenklang, ſ. Akkord.

Accordoir (-doáhr), Stimmhammer; bisweilen auch Stimmgabel.

Accorimbáni, (auch Accorambani), Agoſtino, geb. 1754 zu Rom, Opernkomponiſt, der durch ſeine zahlreichen Werke, in denen ſich eine anziehende Miſchung von Romantik und Heroismus kundgab, ſeiner Zeit in ſeinem Vaterlande außerordentlich beliebt war, obwohl ſeine Werke, die meiſt in den Jahren 1783 bis etwa 1795 auf den verſchiedenen Theatern Italiens zu oft wiederholter Aufführung kamen, eben keine Originalität der Erfindung verrathen. Von ſeinen ſehr zahlreichen Opern ſind nur zwei: Il regno delle Amazoni, 1784 auf dem Pergolatheater zu Florenz, und Il Podestà del Tuſſo antico, 1786 zu Rom aufgeführt, noch übrig. Er iſt, was ſehr häufig geſchieht, nicht zu verwechſeln mit

Accorimbóni (auch Accoramboni), Baldaſſaro, einem ältern italieniſchen Komponiſten, über deſſen Lebensumſtände nichts weiter bekannt iſt, der aber, ſoweit wir Reichardt's Forſchungen trauen dürfen, nur Kirchenſtücke a capella geſchrieben.

Accrescendo, anwachſend, an Stärke zunehmend.

Accurſius, Mariangelo, aus der italieniſchen Familie der Accorſo, welcher eine Reihe berühmter Rechtslehrer entſproſſen, geb. zu Aquila im Neapolitaniſchen gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ein ſehr tiefgebildeter Muſiker und Dichter, Kritiker und Antiquar, deſſen Nachforſchungen wir die Auffindung

Digitized by Google

vieler Handschriften älterer Schriftsteller verdanken, die er theilweise bearbeitete und herausgab, stand über ein Vierteljahrhundert lang am Hofe Kaiser Karl's V. in großem Ansehen und hat namentlich auch um die Verbreitung der Musik und ihrer Kenntniß sich wesentliche Verdienste erworben.

Acetábulum. Mich. Prätorius (s. d.) führt in seinem Syntagma mus. unter diesem Namen ein altes Schlaginstrument auf, das ursprünglich aus einem irdenen Gefäß bestand, später aber, der Erzeugung eines hellern Klanges halber aus Metall verfertigt und mit einem Stocke zum Tönen gebracht wurde; bei den Griechen soll es Oxybaphion musikon oder harmonikon (das harmonische Essignäpfchen) genannt worden sein. Es mag hier um der Vollständigkeit willen wenigstens erwähnt werden, wenn auch keinerlei weitere Nachricht darüber sich findet.

Achab, oder Ahab, König von Israel, 918—897 v. Chr., war es vornehmlich, der in Israel den Götzendienst wieder einführte, und von welchem ab man zumeist den Verfall der unter David und Salomo so herrlich erblüheten hebräischen Musik, besonders beim Tempeldienste, rechnet.

Achard (Aschähr), Adolph, geb. 1808 zu Lyon; anfänglich Seidenweber, zog ihn ein unwiderstehlicher Drang zum Theater, das er zuerst in seiner Vaterstadt betrat und auf welchem er durch seine ebenso schöne als kräftige Stimme großes Aufsehen erregte. Nachdem er das südliche Frankreich durchreiset und als Sänger reiche Anerkennung sich gewonnen, debutirte er 1833 in Paris mit solchem Erfolge, daß er seit jener Zeit dort in festem Engagement steht. Er errang den ersten und auch den zweiten Gesangpreis des Pariser Conservatoriums, und wenn er vorzugsweise im Lieder- und Coupletvortrage excellirt, so sind seine Leistungen in Gesang und Spiel auf dem Gebiete der komischen Oper überhaupt von großer Bedeutung, und er gehört namentlich auch durch frisches, selbstschöpferisches Talent zu den trefflichsten modernen französischen Sängern.

A cheval, s. Feldstücke.

Acht. Die Ziffer 8 bedeutet über oder unter eine Note gesetzt, daß mit dieser gleichzeitig deren Octave — im ersten Falle die höhere (Ottava alta), im zweiten die tiefere (Ottava bassa) angeschlagen werden soll. In der Generalbaßschrift (s. d. Art.) bezeichnet die 8 die Octave, und wenn sie allein über der Baßnote steht, den Dreiklang.

Achtel, der achte Theil einer ganzen Note, als Stielnote mit einem Häkchen geschrieben (♪). Man unterscheidet gemeinhin wirkliche, von denen zwei auf ein Viertel gehen, und uneigentliche Achtel, die nämlich, welche in Triolen, Sextolen u. s. w. vorkommen, von denen jedes einzelne einen gewissen Theil seines ursprünglichen Zeitwerthes verliert. Lateinisch heißt die Achtelnote Fusa, ital. Croma oder Chroma, franz. Croche (krosch). s. Noten.

Achtelpause, das Schweigezeichen, welches dem Werth einer (wirklichen oder uneigentlichen) Achtelnote entspricht (𝄾); franz. demi soupir. s Pausen.

Achtfüßig, und **Achtfußton,** eine Bestimmung der Klanghöhe und des Tonumfangs, bei der Orgel gebräuchlich; bis auf einen gewissen Grad auch der Pfeifenlänge und der Mensur. s. Orgel.

Ackermann, Carl Dav., in Sachsen um das Jahr 1750 geboren, ein sehr

Digitized by Google

tüchtiger Sänger, namentlich an den Bühnen zu Königsberg, Danzig ꝛc. thätig, zugleich einer der wiſſenſchaftlich und muſikaliſch gründlich gebildetſten Schauſpieler ſeiner Zeit, ſtarb etwa 1798. — Seine Gattin, Charlotte Sophie **Ackermann,** geb. zu Rheinsberg 1759, eine geborene Bachmann (nicht, wie Schilling andeuten zu dürfen meint, die Gattin des Dr. A. — ſ. unten), eine treffliche Sängerin und Schauſpielerin, war 1796 in Königsberg engagirt; ihr Todesjahr iſt unbekannt. Mit einer ſehr umfangreichen, reinen und biegſamen Stimme begabt, hatte ſie eine vorzügliche Schule ſich zu eigen gemacht und glänzte vorzugsweiſe im Vortrage der großen Partien deutſcher Opern; ſo ſoll ſie als Donna Anna im Don Juan ſelten die Bühne ohne reiche Blumenſpenden verlaſſen haben. — **Ackermann,** Dr. Joh. Carl Hnr., geb. zu Zeitz 1765, verdient hier, obwohl nur Dilettant (er war Arzt in ſeiner Vaterſtadt), Erwähnung als ein tiefgebildeter Denker und Forſcher auf dem Gebiete der Tonkunſt. Zeugniß dafür giebt eine von ihm in einem Armenkonzerte am 22. Oktbr. 1792 zu Zeitz gehaltene und dann im Druck erſchienene Rede über „die Vorzüge der Muſik", die noch jetzt von Intereſſe iſt.

Act, heißt bei dramatiſchen Stücken, alſo auch bei Opern, derjenige Theil, der durch einen Schluß oder ein Fallen des Vorhangs eine beſtimmte Grenze erhält, und in den modernen Opern meiſtentheils, wenn auch nicht immer, durch ein größeres Enſembleſtück, Finale (ſ. dieſ.), abgeſchloſſen zu werden pflegt. Die entſprechende Anordnung der Actſchlüſſe iſt Sache des dramatiſchen Dichters.

Acte de Cadence (kadángß), franz., entweder ein Schlußfall, Tonſchluß — oder auch der Nachſchlag des Trillers, da cadence bei den Franzoſen auch, obwohl jetzt nur ſelten noch, den „Triller" bezeichnet.

Acteur (-töhr), und **Actrice** (-trihß'), im Allgemeinen ſov. w. Schauſpieler, Schauſpielerin; daher auch Sänger, Sängerin, mit Rückſicht auf das vorhandene Darſtellungstalent oder ihre Stellung am Theater. Uebrigens brauchen die Franzoſen das Wort nur in Bezug auf die darzuſtellenden Rollen; in Bezug auf den Stand im Allgemeinen nennt man den Schauſpieler in Frankreich ſtets comédien. — Der darzuſtellende Sänger (oder, wenn man will, der ſingende Schauſpieler) hat eine außerordentlich ſchwierige Aufgabe, deren vollkommen befriedigende Löſung nur den ſeltenen genialen Naturen gelingt, und es mag hier die ſehr paſſende Bemerkung Rouſſeau's wenigſtens angeführt ſein, der über dieſen Gegenſtand in ſeinem Dictionnaire ſagt: „Es iſt nicht genug für einen Acteur der Oper, daß er vortrefflicher Sänger iſt — er muß auch ein vortrefflicher Pantomimiker ſein; nicht nur das, was er ſelbſt ausſpricht, muß er dem Herzen des Zuhörers vollkommen klar machen und dafür die gleichgeſtimmte Empfindung wecken, ſondern auch das, was er der Begleitung auszudrücken überläßt, denn das Orcheſter darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus ſeiner Seele zu kommen ſcheint; ſeine Schritte, ſeine Bewegungen, ſeine Mienen, müſſen ſtets der Muſik entſprechen, ohne daß dies irgendwie abſichtlich erſcheint; in jedem Moment, ſelbſt wenn er ſchweigt, muß er dem Zuſchauer intereſſant ſein, und wenn er auch bei einer ſchweren Rolle nur einen Augenblick vergißt, den darzuſtellenden Charakter ſicher zu behaupten, ſo daß der Sänger als ſolcher, abge-

nennt von dem Darſteller, hervortritt, ſo iſt er nicht mehr Acteur, ſondern nur noch Muſikus auf der Scene — ein Konzertſänger im Koſtum.“ Wie häufig und ſtark ſelbſt von berühmten Opernſängern und Opernſängerinnen dieſe ſchweren, aber billigen Anforderungen vernachläſſigt werden, lehrt die allgemeine Erfahrung. Wenn ſchon die Mimik an ſich durch den Geſang, und die Bewegungen überhaupt, als in Folge der länger andauernden Töne beim Geſange ſelbſt nothwendig langſamer und getragener erſcheinend, ſchwieriger werden, da ſie noch in höherem Grade, als beim Schauſpieler, eine edle Plaſtik erfordern: ſo iſt darauf auch ein um ſo ernſteres Studium zu richten; vor Allem aber hat der Acteur vor Grimaſſen, Mund- und Geſichtsverzerrungen und anderen übeln Angewohnheiten ſich zu hüten, unter denen nur auf das Werfen oder Schütteln des Kopfes, auf das taktmäßige, wohl gar faſt krampfhaft erſcheinende Bewegen des geſammten Oberkörpers, das Heben der Schultern bei Anſchlag hoher Töne u. dgl. m. aufmerkſam gemacht ſein mag, das bei jedem Sänger unſchön und verwerflich, doch beim dramatiſchen Sänger vorzugsweiſe widerlich wirkt. Allerdings iſt es auch Aufgabe des dramatiſchen Komponiſten, dem darſtellenden Sänger ſeine Aufgabe nach Möglichkeit zu erleichtern, und nicht durch übermäßige Häufung techniſcher Schwierigkeiten, durch ermüdende Anforderungen an die Stimmkraft und Ausdauer, durch Ueberladung des Accompagnements ꝛc. die Löſung derſelben ihm vielleicht ganz unmöglich zu machen.

Actiſche Spiele, ſ. Aktiſche Spiele.

Acúta, (nämlich vox), eine ſpitze, ſcharfklingende Stimme in der Orgel, von Mixturen gebraucht, ſ. Orgel. Dann auch: acuta (nämlich Octava ac.) hoch, die höhere Octave. ſ. Kontrapunkt.

Acutae claves, auch wohl acuta loca oder acutae voces, eigentlich ſcharfe Töne, Tonlagen, Stimmen — ein jetzt veralteter techniſcher Ausdruck; von Guido von Arezzo (ſ. dieſ.) für die Tonlage von a bis $\bar{g}$ angewendet.

Acutezza, (Acuité), die Höhe oder Schärfe der Stimme.

Acuto, acuta, hoch, ſcharf, ſpitz.

Acutus, im Allgemeinen der ſcharfe Accent, der Niederſchlag, ſ. Accent; insbeſondere ein beſtimmter Tonfall beim liturgiſchen Geſange. ſ. Accentus ecclesiastici.

Adagietto (Adadſchétto), als Tonſtückbezeichnung: ein kleines, kurzes Adagio — als Tempobezeichnung: eine weniger langſame Bewegung als die des Adagio.

Adagio (Adádſcho), entweder Tempobezeichnung: langſam, iſt dann unter den fünf Hauptgraden der muſikaliſchen Bewegung der zweite, und ſteht zwiſchen Largo, Grave und Andante, iſt auch langſamer als lento, obwohl man häufig das Gegentheil anzunehmen ſcheint, ſ. Tempo. Oder: Name eines Tonſtücks, das ſelbſtändig, oder in Verbindung mit anderen Sätzen, z. B. in Symphonien, Quartetten, Konzerten, Sonaten ꝛc. vorkömmt. Hier wird das A. ſtets zum Ausdruck ſanfter, zärtlicher, elegiſcher, trauriger Empfindungen verwendet, und der Komponiſt hat weſentlich bei der Erfindung der Themata, wie bei der Ausführung derſelben darauf zu achten. Es dient als nothwendiger Gegenſatz gegen die raſchere, leidenſchaftlichere Bewegung der ihm vorangehenden oder nachfolgenden

Sätze und muß in einer breiten Taktart geschrieben werden, um Raum für singbare, empfundene Kantilenen zu schaffen, dann auch, um einer lebhafteren Figuration Platz zu gönnen, die in den kleinen begleitenden Figuren zur Verhütung von Monotonie nothwendig ist. Mit leeren Phrasen und bunten Schnörkeleien, um die Armuth der Erfindung zu verdecken, reicht man hier am allerwenigsten aus; ein gutes A. zu schreiben, dazu gehört tiefes, inniges Gefühl, Wärme der Empfindung, ja Lebens- und Herzenserfahrung. Es ist der Prüfstein, und ein sehr gefährlicher, für einen Komponisten — aber in gleichem Grade auch für den ausführenden Sänger oder Spieler. Der Charakter eines solchen Tonstücks bedingt natürlich auch seinen Vortrag, und wenn der Charakter desselben vorzugsweise getragener Gesang, Ausdruck tiefer Empfindung ist, so erfordert der Vortrag unbedingt einen vollendet schönen Ton, ein klares und richtiges Verständniß und eine sichere Auseinandersetzung der Kantilene bis in ihre kleinsten Phrasen, ein sorgfältiges Abmessen der dynamischen Effekte — erfordert Haltung, Schmelz und Zartheit der Töne und feine, wohlgefühlte Nuancirung, da alle grellen Accente wohl zu vermeiden sind, und die Hervorhebung derselben, z. B. beim sforzato, rinforzando u. s. w. durchaus nicht so scharf als etwa im Allegro erfolgen darf. Aber der Ausführende muß zu diesen mehr äußerlichen Erfordernissen auch noch innere Wärme, lebendige Phantasie, sichere Intuition hinzubringen, um sich mit wahrhaft poetischer Kraft in die Empfindungen des Komponisten versetzen und sie demgemäß reproduciren zu können. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung (wohl werth, ihren tieferen Zusammenhang mit dem allgemeinen Charakter der Zeit einmal nachzuweisen), daß die Neuzeit sowohl in der Production als Reproduction grade der Adagio's bedeutend der älteren, klassischen nachsteht.

Adagio assai, oder auch A. di molto oder A. pesante, sehr langsam. **A.** non tanto oder non molto, nicht zu sehr, oder nicht sehr langsam.

Adagiosissimo, oder adagissimo, außerordentlich langsam.

Adalbert (eigentlich Graf Woitzek Libicenski), in Böhmen um das Jahr 939 geb., studirte in Magdeburg, und ward Bischof von Prag. Später predigte er beim Fürsten Geysa in Ungarn das Christenthum, ging 996 zum Herzog Boleslav nach Polen, ward Erzbischof von Gnesen, und machte den Versuch, die heidnischen Preußen zum Christenthum zu bekehren, ward aber auf Anstiften der fanatischen Götzenpriester 997 bei Fischhausen erstochen, später als „Apostel der Preußen" kanonisirt, und liegt im Dome zu Gnesen begraben. Er gilt für den Dichter und Komponisten des Gesanges Boga Rodzica, welchen die alten Polen vor dem Beginn einer Schlacht anzustimmen pflegten. Außerdem hat man noch einen Gesang nach Art einer Litanei, in slavonischer Sprache von ihm, den mit lateinischer Uebersetzung Martin Gerbert in seinem Werke De cantu et musica sacra, anführt.

Adam, Adolph Carl, geb. zu Paris 24. Juli (nach Anderen 8. Januar) 1803, entwickelte frühzeitig ein bedeutendes Talent für Musik, und trat, durch seinen Vater Johann Ludwig A. (s. unt.) trefflich vorbereitet, 1817 in das Pariser Konservatorium, wo er in der Harmonielehre und im Kontrapunkt des berühmten Reicha Unterricht genoß, und später Schüler Boieldieu's, zu seiner

Digitized by Google

Vervollkommnung in der freien, namentlich auch der Opernkompoſition wurde. Noch ſehr jung, zog er ſchon die Aufmerkſamkeit der Muſiker durch ſeine außerordentliche Gewandtheit im freien Phantaſiren auf der Orgel, und bald auch die Beachtung des größeren Publikums durch eine Menge anſprechender Variationen und Phantaſien für Piano über beliebte Themen der damals vorzugsweiſe gegebenen Opern auf ſich. Dieſe Beſchäftigung und ſein eigner Geſchmack veranlaßten ihn zunächſt zur dramatiſchen Kompoſition, und er verſuchte ſich zuerſt in einzelnen Arien und Enſembleſtücken für Vaudevilles und kleinere Operetten, wie ſie das théâtre du Gymnase, du Vaudeville und des Nouveautés damals zu bringen pflegten. Dieſe Erſtlingsverſuche wurden wohlwollend aufgenommen, förderten ſeine Bekanntſchaft mit dramatiſchen Dichtern und öffneten ihm endlich die Pforte der Opéra-comique, wo er im Februar 1829 mit der einaktigen Oper: Pierre et Cathérine debutirte, der im April des nächſten Jahres ſchon die dreiaktige Oper Danilowa folgte, welche beide ſehr günſtigen Erfolg erzielten, und ihm eine bedeutende Zukunft vorherſagen ließen. Die Leichtigkeit, mit welcher er arbeitete, verführte ihn allerdings auch zu einiger Leichtfertigkeit, und binnen achtzehn Monaten kamen vier neue Opern von ihm auf die Bühne (Trois jours en une heure, Joséphine, Le Morceau d'ensemble, Le grand prix). Auf einer Reiſe, die er 1832 nach London unternahm, komponirte er für das Coventgardentheater eine zweiaktige Oper: His first compaigne, und für das Queenstheater ein großes Ballet: Fauſt, in drei Akten. Nach ſeiner Rückkehr ging (17. Septbr. 1833) die dreiaktige Oper: le Proscrit, in der Opéra-comique in Scene, und dieſe, noch mehr aber die ein Jahr ſpäter gegebene Le chalet, deutete allerdings einen Fortſchritt des Tonſetzers an, der hier kräftiger, markiger und eigenthümlicher auftrat und ſich von der ſehr oberflächlichen Nachahmung Auber'ſcher Manier zu emancipiren verſuchte. Auf dieſem Wege fortſchreitend (wenn auch nebenher eine Anzahl Ballets ſeiner Kompoſition erſchienen, die an ſich ſehr unbedeutend, nur dadurch Succeß gewannen, daß die berühmte Elsler darin ihre Triumphe feierte) gab er dann 1836 mit dem glänzendſten Erfolge den „Poſtillon von Longjumeau", der ſchneller als irgend eine frühere franzöſiſche Kompoſition dieſer Art ſeinen Weg über die Bühnen Europa's machte und ſeinem Schöpfer einen ausgebreiteten und ſehr bedeutenden Ruf verſchaffte. Er iſt in dieſem Werke theils in die Fußtapfen ſeines Meiſters Boieldieu zurückgetreten, theils hat er ſeine eigne Produktionskraft und Selbſtändigkeit darin ſehr erfreulich bekundet, wenn man immer auch wirklichen Gedankenreichthum und echte Tiefe der Empfindung vermiſſen mag. Ein ſchönes Talent für die Behandlung komiſcher Situationen, kenntnißreiche und gewandte Behandlung der Singſtimmen wie der Inſtrumentation, Lebendigkeit und Friſche zeigt ſich ohne Zweifel darin; aber er ſcheint auch in der That den Höhepunkt ſeiner Kraft damit erreicht zu haben, denn keine ſeiner ſpäteren Opern (Brauer von Preſton, zum treuen Schäfer, Regine, die Königin auf einen Tag, die Roſe von Peronne, der König von Yvetot, Caglioſtro, das Blumenmädchen, Toreador, Giralda u. ſ. w.) iſt mit dieſer auf gleiche Linie zu ſtellen. — Um jüngeren Komponiſten die ſonſt ſo ſchwierig zu findende Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke zu geben, be-

Digitized by Google

gründete er im November 1847 in Paris ein drittes lyrisches Theater, das in den ersten Monaten seines Bestehens fast unerhörte Erfolge erzielte, aber bald in Folge der Februarrevolution sich nicht mehr halten konnte. Im April 1848 ward es geschlossen, und als Lohn für alle seine anerkennenswerthen Bestrebungen verlor A. dabei sein ganzes, während eines Zeitraums von zwanzig Jahren durch Unterricht — er ist einer der trefflichsten Pianofortelehrer in Paris — und Kompositionen erworbenes bedeutendes Vermögen. Eine Anstellung als Professor der Harmonie am Konservatorium, welche er im October 1848 nach seines Vaters Tode erhielt, konnte ihn natürlich dafür nur unvollkommen entschädigen. Neben dieser Stellung widmete er sich damals, zuerst im „Constitutionnel" später in der Assemblée nationale, der musikalischen Kritik in ebenso geistreichen als gründlichen Artikeln, und hatte er vermöge seiner Kenntnisse und Leistungen wohl das Recht, ein strenger Kritiker zu sein, so darf man ihm doch auch nachrühmen, daß er dieses Recht niemals gemißbraucht habe. A. hat sich auch in mehreren Kirchenkompositionen versucht (wir kennen ein Paar Psalmen im Mscr., die allerdings eine sehr modern romantische Färbung tragen und in denen der lateinische Text theilweise ziemlich wunderlich behandelt worden), und namentlich zwei große Messen geschrieben, die bei ihrer Aufführung in Paris (Ostern 1847 und Cäcilienfest 1850) mit großer Anerkennung aufgenommen wurden. Seit 1844 ist er Mitglied des Instituts, und neben einem bedeutenden Unterrichtstalente hat er auch als Pianofortevirtuos sich Anerkennung errungen. Unstreitig gehört er mit Auber, Halevy und neuerdings Ambr. Thomas, zu den bedeutendsten und zugleich produktivsten Talenten der modernen dramatischen Musik in Frankreich und hat seine Nebenbuhler alle überflügelt, wenn auch mit der Höhe des Talents, welches in früherer Periode Auber an den Tag gelegt, das seinige nicht zu vergleichen ist. Grazie, Eleganz, ein feines Talent für das Komische, daneben sehr gründliche Kenntniß sind ihm eigen. Aber er hat zu viel und zu flüchtig geschrieben, zu sehr dem vulgären Geschmacke gehuldigt, als daß seine Werke auf längere Dauer Anspruch machen könnten.

Adam, Johann, Bratschist und Balletkomponist bei der Dresdner Kapelle unter Hasse und Naumann, geb. in Dresden wahrscheinlich um 1725, im Etat der Kapelle von 1764 aufgeführt und noch 1772 bei derselben in Funktion. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er war ein tüchtig gebildeter Musiker; dafür sprechen eine Anzahl von ihm komponirter Symphonien, Konzerte für Oboe und Klavier, und Balletmusiken; von letzteren ist eine Sammlung 1756 gedruckt worden — die anderen Werke existiren nur im Mscr.

Adam, Johann Ludw., der Vater des oben erwähnten Adolph Carl A., geb. zu Mierstholz am Niederrhein den 3. Dezbr. 1758, ein ausgezeichneter Pianofortevirtuos, auch Komponist und Professor am Pariser Konservatorium. Ein Organist Hepp zu Straßburg war sein erster Lehrer im Piano; in der Komposition, nicht minder auf Harfe und Violine, war er sein eigener Lehrer, bis er, kaum siebzehn Jahre alt, nach Paris kam, wo er sich bald als Tonsetzer — namentlich durch zwei konzertante Symphonien für Piano und Harfe mit Begleitung der Violine, welche, damals ein ganz neues Genre, im Concert spirituel auf-

geführt wurden — und ebenso als Virtuos auf dem Klavier und der Harfe bekannt machte und als tüchtiges Talent namentlich des hochgefeierten Gluck Zuneigung und Protektion gewann. Die ersten Klavierarrangements einzelner Stücke aus den Opern des großen Meisters waren von L. Adam, und als G. von Paris schied, ließ er seinem Schützlinge zwei werthvolle Andenken zurück: ein prächtiges Portrait, das sich jetzt in der Galerie Erard's, und eine vom Meister eigenhändig geschriebene Partitur einer kleinen Oper, die im Besitze Ad. Adam's jetzt sich befindet. Mehrere Sonaten und andere Klavierwerke hatte Ludw. A. schon mit günstigem Erfolge herausgegeben, als er sich mit einem seiner Kunstgenossen zur Veröffentlichung einer größeren Sammlung von Uebungen für das Pianoforte entschloß, welche unter dem Titel: Méthode de Piano von Adam und Edelmann, erschien und wahrscheinlich die nächste Veranlassung zu seiner 1797 erfolgten Anstellung als Lehrer des Pianoforte an dem neuerrichteten Konservatorium gab. In dieser Stellung hat er mit außerordentlichem Erfolge bis 1843, wo er pensionirt ward, gewirkt und ist als Gründer der französischen Pianoforteschule anzusehen. Unter seine Schüler gehörten Hrch. Lemoine, Benoist, Kalkbrenner, auch Herold (Vater und Sohn), und eine große Zahl bedeutender Pianistinnen, da er seit 1817 ausschließlich mit dem Unterricht der weiblichen Zöglinge des Konservatoriums beauftragt war. In Anerkennung seiner Verdienste ward er 1829 mit dem Kreuze der Ehrenlegion geschmückt; nur dies und eine kleine Pension von 2000 Frcs., neben dem Titel eines Generalinspectors der Abtheilungen für Piano, und Mitgliedes der Prüfungskommission, war die einzige Belohnung, welche er für seine fünfunddreißigjährige Wirksamkeit an der Anstalt erhielt, die ihm einen großen Theil ihrer Blüthe verdankte, und für welche er bekanntlich auch die große vortreffliche Pianoforteschule verfaßte, die in mehr als 20,000 Exemplaren in den ersten 25 Jahren seit ihrem Erscheinen verbreitet, auch ins Deutsche, Italienische, und Spanische übersetzt worden ist. Er starb zu Paris am 8. (nach Anderen am 14. April) 1848, nachdem er noch mit dem Gefühle gerechten Stolzes die Erfolge seines berühmt gewordenen Sohnes Adolph (s. ob.) miterlebt hatte. Seine Bestattung war eine höchst feierliche; das gesammte Konservatorium und eine große Zahl von Notabilitäten folgte seinem Sarge und Prof. Zimmermann schilderte beredt und würdig die hohen Verdienste des Heimgegangenen als Künstler und als Mensch.

Adam, Joh. Ludw., ein anderer Tonkünstler, darf mit dem Vorigen nicht verwechselt werden. So weit die Nachrichten über ihn reichen, war er in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auch ein tüchtiger Klavierspieler, der sich indeß besonders als Flötenvirtuos und als Komponist für beide genannten Instrumente bekannt gemacht hat; vielleicht war er ein Sohn des obenerwähnten Johann A. Seine Kompositionen sind in Paris, Amsterdam und Dresden erschienen. — August Adam, ebenfalls dem Anschein nach Flötist und Komponist für sein Instrument, wenigstens sind von ihm Quartetten für Flöten, Violine, Bratsche und Cello im Druck erschienen. — Carl Friedrich Adam, Organist zu Fischbach bei Bischofswerda, als Herausgeber einer Anzahl guter Orgelstücke und Gesänge bekannt, und C. Ferd. Adam, Kantor und Musikdirektor in

Digitized by Google

Leisnig, als Komponist beliebter, kräftig frischer Männergesänge, und Veranstalter von Männergesangfesten, ein thätiger Förderer der Musik in seinem Kreise — mögen hier ebenfalls noch erwähnt sein.

Adamberger, geb. um 1740, in den Jahren 1770 bis 1798 k. k. Hofopernsänger zu Wien. Seine Tenorstimme war nicht von besonderer Schönheit. Aber verständig und bescheiden erkannte er das selbst, und suchte durch Aneignung einer vortrefflichen Schule zu ersetzen, was an natürlichen Mitteln ihm abging. In Folge dessen errang er eben durch seine Kunst und ausgezeichnete musikalische Bildung überall, selbst in England und Italien, welche Länder er in den Jahren 1777 — 1796 wiederholt bereisete, ehrenvolle Anerkennung. Namentlich den Aufenthalt in Italien benutzte er, die verschiedenen Methoden im Gesangunterrichte gründlich kennen zu lernen und sich, besonders unter Valesi's Leitung, anzueignen, und dieses gelang ihm so vollständig, daß er sich 1798 von der Bühne gänzlich zurückzog und seine Thätigkeit ausschließlich der Ausbildung von Sängern und Sängerinnen widmete. Er errang sich mit Recht den Ruf eines der trefflichsten Gesanglehrer, und starb zu Wien, 7. Juni 1808. Seine Tochter Antonie A., war bekanntlich die Braut Theodor Körner's, der viele Gedichte des jugendlichen Sängers gewidmet sind.

Adam de Fulda, geb. etwa um 1460, ein gelehrter Mönch, der vielleicht später der Lehre Luthers sich zuwendete (denn hinter den Schmalkaldischen Artikeln von 1537, lieset man im Verzeichniß der Doctoren und Prediger, so sich zur Konfession und Apologie unterschrieben haben: Anthonius Corvinus subscr. tam suo, quam Adami de Fulda nomine mpr.). Er war der erste unter den deutschen Tonkünstlern und musikalischen Schriftstellern, der in der Blüthezeit Josquins und der Niederländer überhaupt, diesen mit Erfolg den langbewahrten Ruhm fast alleinigen Besitzes der gelehrten kontrapunktischen Weise streitig zu machen wußte. Er erscheint als Komponist geistlicher Gesänge, namentlich des Liedes: „Ach, hülp my Leydt un senlich Klag", das sich in dem zu Magdeburg 1673 erschienenen „Enchiridium geistliker Leeder unde Psalmen" abgedruckt findet. Von weit größerer Bedeutung aber ist er als musikalischer Schriftsteller. Seine sehr werthvolle Abhandlung De Musica, deren Mscr. auf der Bibliothek zu Straßburg sich befand, hat der Abt Gerbert im 3. Bande seiner Scriptores ecclesiastici de Musica sacra veröffentlicht. Sie ist 1490 geschrieben, einem damals berühmten Rechtsgelehrten Joachim Lautaler gewidmet, und der Verf. nennt sich in der Unterschrift Musicus ducalis. Sie beschäftigt sich in vier Theilen und 45 Kapiteln 1) mit der Erfindung und dem Lobe der Musik; 2) mit der Stimme, dem Schall, dem Ton; 3) mit der Mensural- oder Figuralmusik; 4) mit den Verhältnissen, Intervallen, Konsonanzen ꝛc.

Adam de la Hale, genannt le bossu (oder auch le boiteux) d' Arras, ward etwa um 1240 in Arras geboren, und war einer der bedeutendsten trouvères (Dichter und Komponisten) seiner Zeit, nach den neueren Forschungen von F. J. Fétis und der Auffindung einer Anzahl seiner Manuscripte in der Pariser Bibliothek, für die Geschichte der Musik von außerordentlicher Wichtigkeit, selbst wenn auch jene Forschungen noch keineswegs über jeden möglichen Zweifel erhaben sich herausgestellt haben. Er widmete sich dem geistlichen Stande, ent-

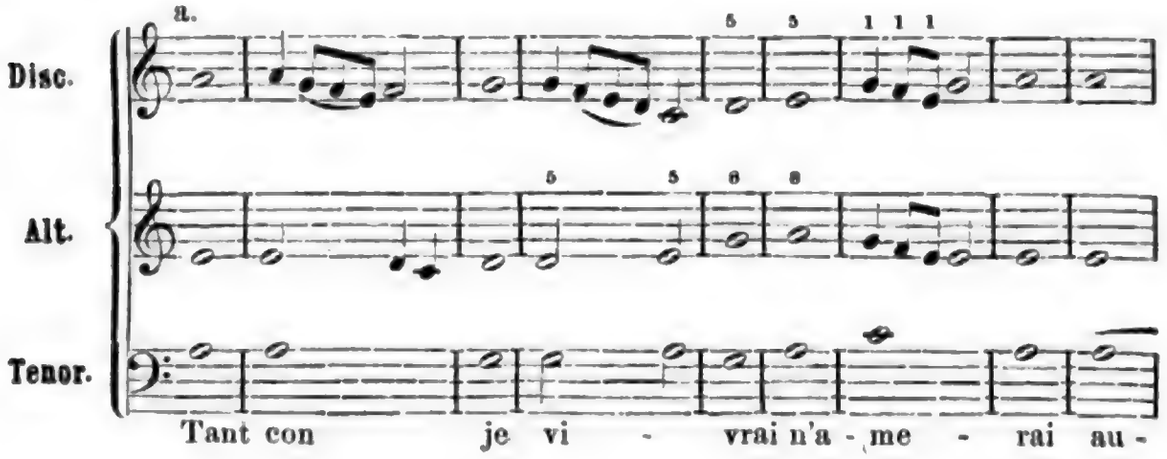
Digitized by Google

ſagte indeß demſelben bald wieder um ſich zu verheirathen; lebte aber mit ſeiner Gattin ſo unglücklich, daß er ſich bald wieder von ihr trennte, und ſpäter wahrſcheinlich wieder in den geiſtlichen Stand zurücktrat. Er trat in Paris in das Gefolge des Grafen Robert II. von Artois, mit welchem er 1282 nach Neapel ſich begab, als dieſer dem Herzoge von Alençon folgte, der bekanntlich auf Veranlaſſung Philipp des Kühnen von Frankreich dem Könige Karl von Anjou zu Neapel Unterſtützung gegen ſeine Feinde brachte. Der Graf von Artois ward nach Karl's von Anjou im Jahr 1285 erfolgtem Tode von der franzöſiſchen Partei in Neapel an die Spitze des Königreichs geſtellt, bis er im Septbr. 1287 nach Frankreich zurückzukehren ſich gezwungen ſah, und in dieſe Zeit fällt der Tod Adams de la Hale, wie ſich aus einem dramatiſchen Spiele: li gieux du pélerin („das Spiel des Pilgers") ergiebt. Was ſonſt noch von den Lebensumſtänden A.'s bekannt iſt, beſchränkt ſich auf die, aus ſeinen eignen Dichtungen, namentlich aus li congié d' Adan d' Arras (herausgegeben von Barbazan und in der Ausgabe der Fabliaux de Méon, Paris 1808, wieder abgedruckt) zu entnehmende Notiz, daß er der Sohn eines Bürgers in Arras war, und ſeine Bildung in der Abtei Vaurcelles in der Nähe von Cambray erhielt, wo vielleicht auch der Entſchluß in ihm reifte, ſich dem geiſtlichen Stande zu weihen; und daß er im Jahre 1263 wieder in ſeiner Vaterſtadt ſich aufhielt, wo damals ein gar heiteres und üppiges Leben herrſchte und ein Hauptſammelplatz der Trouvères und Jongleurs war. Man kannte A. früher hauptſächlich nur als dramatiſchen Dichter, und als ſolcher mußte er unter die früheſten in Frankreich gezählt werden. Wichtig für die Muſikgeſchichte ward er erſt, als ſich die Aufmerkſamkeit auf die von ihm verfaßten Gieux (jeux, Spiele, d. h. kleine dialogiſirte Stücke, in welche Geſänge eingewebt waren) lenkte. Eins derſelben unter dem Titel li Jeu de Robin et de Marion, ward 1822 in den Mélanges de la société des bibliophiles français veröffentlicht, und mußte um ſo mehr Aufmerkſamkeit erregen, als kurz darauf auch in der Pariſer Bibliothek Handſchriften von Chanſons, Roudeaux und Motets aus jener Zeit — die indeß nach Anderen erſt in das 14. Jahrhundert gehören — aufgefunden wurden, welche Aufſchluß über eine Art Figuralmuſik aus jener Periode verſprachen. Wie ſchon erwähnt, veröffentlichte Fétis 1827 in der von ihm gegründeten Revue musicale Proben daraus, und es entſpann ſich darüber auch in Deutſchland ein kritiſcher Streit (ſ. namentlich auch Allg. Leipz. muſ. Ztg. von 1827 und 1828), der indeß bis zu feſten, endgiltigen Reſultaten nicht gediehen iſt, inſofern es in der That immer noch zweifelhaft bleibt, ob die dem urſprünglichen Cantus firmus beigefügten Figuralſtimmen wirklich dem A. angehören, oder vielleicht um ein Jahrhundert ſpätern Urſprungs ſind. Zur erſtern Annahme neigt man ſich, wenn auch namentlich Kieſewetter in ſ. Geſchichte d. abendländ. Muſik ihr entſchiedene Zweifel entgegenſtellt, vorzugsweiſe hin. Dann aber iſt für die Geſchichte der Tonkunſt von außerordentlicher Wichtigkeit, daß ſchon in dieſer frühen Periode A. de la Hale es war, der zuerſt auf freiere Weiſe mehrſtimmig zu ſchreiben verſuchte, und man würde dann allerdings in ſeinen Liederſpielen die erſten Anfänge der Oper zu erkennen haben, denn das ſchon angeführte Stück:

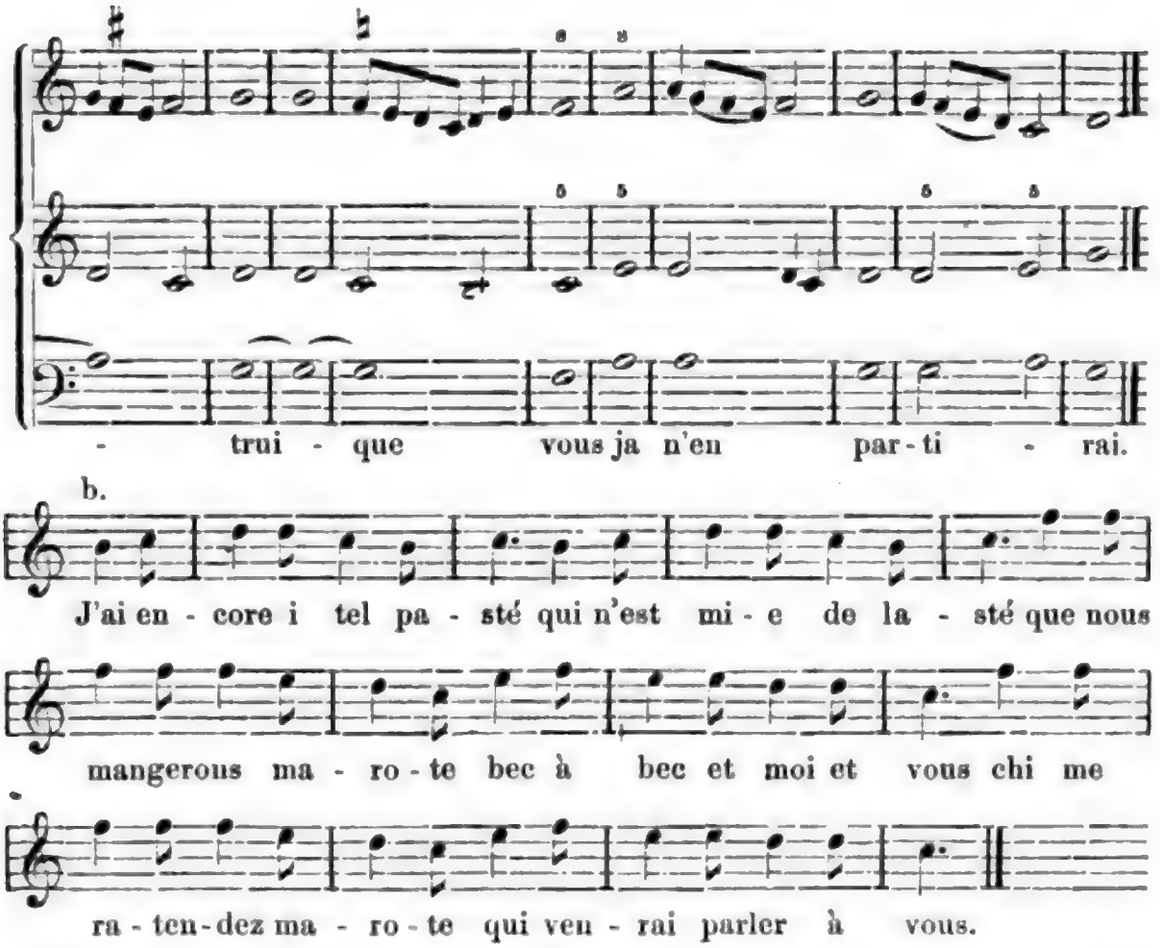
Robin et Marion, iſt für elf handelnde Perſonen geſchrieben, in Scenen abgetheilt und der Dialog durch Singſtücke unterbrochen: es wäre dies in der That, ſoweit unſre Kenntniß reicht, die erſte komiſche Oper. Sind dieſe Stücke, wie die unter den erwähnten Manuſcripten ihm zugeſchriebenen 16 dreiſtimmigen Lieder und 6 Motetten vollſtändig echt, ſo würden ſie in der Muſikgeſchichte, obwohl die Melodien noch ziemlich unbeholfen ſind, mit Rückſicht auf ihre freiere kontrapunktiſche Behandlung das bisher immer noch vermißte Mittelglied bilden, das den Uebergang von Guido's von Arezzo und Hucbald's Diaphonien zu der vollkommener ausgebildeten Harmonie des 14. und 15. Jahrhunderts kennzeichnet. Während nämlich Guido und ſeine Nachfolger für die Harmoniſirung mehrſtimmiger Sätze nur ununterbrochene Reihen von Quinten, Quarten und Octaven vorſchrieben, untermiſcht A., wenn er ſich auch im Allgemeinen an dieſe Regeln bindet, die Harmonie mit Gegenbewegungen und anderen Kombinationen, während er auch eine freiere melodiſche Führung verſucht. Bei den erwähnten Motetten erſcheint es, obwohl auch in ſpäterer Zeit noch vorkommend (und nicht nur bei Prozeſſionsgeſängen, wie dieſe Motetten waren), merkwürdig, daß er der Baßſtimme den Cantus firmus mit lateiniſchem Texte giebt, während darüber eine oder zwei Stimmen im verzierten Kontrapunkt franzöſiſch Worte von chansons d'amour ſingen, wobei es allerdings auffällig iſt und für die Annahme des ſpäteren Zuſatzes dieſer kontrapunktiſchen Stimmen ſprechen könnte, daß ſolche bei den zu Robin et Marion (das, beiläufig bemerkt, von A. zur Ergötzung des Hofes von Neapel, alſo jedenfalls nicht vor 1282 verfaßt wurde) gehörigen, ganz artigen Geſängen ſich nicht vorfinden. Die erwähnten dreiſtimmigen Lieder haben die alte Form des Rondeau und führen auch den Titel Li rondel Adan; den Geſängen aus Robin und Marion wird ein warmer Ausdruck, ein rhythmiſch wohlgegliederter Geſang, der häufig in den ſchönſten Verhältniſſen ſteht, und eine freie Erhebung über die Einförmigkeit der Pſalmodie nachgerühmt, die man in jener Zeit ſonſt, z. B. bei Raoul de Coucy und A. ſo häufig findet. Jedenfalls iſt A. de la Hale wichtig genug, um ein Paar Proben ſeiner Kompoſitionen zur Vergleichung mit ſpäteren hier zu geben. Beiſp. 6, a giebt eines jener dreiſtimmigen Rondeau's, und 6, b ein Lied Robins aus der mehrerwähnten Operette, nach Fétis Uebertragung in neuerer Notation.

Beiſp. 6.

a.



Digitized by Google



Adam de St. Victor, Kanonikus des regul. Auguſtinerordens in der Abtei St. Victor zu Paris, geſt. daſ. d. 8. Juli 1177, als Komponiſt einer Anzahl von Sequenzen und anderen Kirchengeſängen ſeiner Zeit bekannt und verdient.

Adami, Andrea (auch von der Stadt Bolſena, wo er 1664 — nicht 1654 — geboren wurde, Adami da Bolſena genannt), päpſtlicher Kapellmeiſter zu Rom, nachdem er, von ſeinem Vater ausgebildet, beim Kardinal Ottoboni als Muſiker angeſtellt geweſen, deſſen Empfehlung ihm die Vorſtandſchaft der päpſtlichen Kapelle verſchaffte. Er wird bisweilen von der Pfründe, die er an der Kirche Sta. Maria Maggiore beſaß, auch Abbate A. genannt, und ſchrieb eine Geſchichte der päpſtl. Kapelle, welche bedeutendes und wichtiges Material für die Muſikgeſchichte liefert, die Biographien von zwölf der ausgezeichnetſten Sänger mit deren Portraits enthält, und 1711 in Rom unter dem Titel: Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie, erſchien. Als Künſtler wie als Menſch gleich hochgeachtet, ſtarb er 22. Juli 1742 zu Rom.

Adami, Ernſt Daniel, geb. in Zduny, im jetzigen Großherzogthum Poſen am 19. Novbr. 1716, zuerſt Konrektor, Kantor und Muſikdirektor zu Landshut, dann Paſtor zu Pommerswitz bei Neuſtadt in Oberſchleſien, wo er am 29. Juni 1795 — die Angabe ſeines Todesjahrs 1750 iſt jedenfalls irrig — ſtarb. Ein ſehr tüchtig, wiſſenſchaftlich und muſikaliſch gebildeter Mann, hatte er namentlich in ſeiner erſten Anſtellung Veranlaſſung, ſich gründlich und umfaſſend mit der Tonkunſt zu beſchäftigen, und als Frucht dieſes Studiums iſt die kleine, heute noch beachtenswerthe Schrift anzuſehen, welche er 1755, bei Gelegenheit

Digitized by Google

seiner Aufnahme in die von Mizler gestiftete, korrespondirende Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften unter dem Titel: „Philosophisch-musikalische Betrachtung über das göttliche Schöne der Gesangsweise in geistl. Liedern beim öffentl. Gottesdienst" zu Breslau herausgab, in welcher er in sehr gelungener Ausführung die wesentlichsten Eigenschaften einer Choralmelodie auseinandersetzt, indem er von einer solchen fordert, daß sie leicht, deutlich, fließend, reizend, lieblich und angenehm sei. Auch eine kleine, schon **1750** herausgegebene Schrift: „Vernünftige Gedanken über den dreifachen Wiederschall vom Eingange des Adersbachischen Steinwaldes im Königreich Böhmen", wird in akustischer Beziehung hierher zu zählen sein.

Adami, Lisette, eine sehr routinirte Sängerin, im Jahr **1820** in Baden geb., durch Engagements an mehreren bedeutenderen Bühnen (Carlsruhe, Aachen, Düsseldorf ꝛc.) und viele Gastspielreisen bekannt geworden. Ihr eigentlicher Familienname war Adam; sie versuchte durch Hinzufügung des i denselben zu italienisiren, eine öfter wiederholte Spekulation auf die häufig übertriebene Verehrung der Deutschen vor dem Ausländischen.

Adami da Volterra, unter diesem Namen kommt bisweilen Andrea Adami vor (s. dies.).

Adams (Aeddämms), Thomas, ein englischer Tonkünstler, geb. **1783**, wahrscheinlich in London, vorzugsweise jedenfalls Klavierspieler und Lehrer, wie die von ihm herausgegebenen Konzerte für Pianoforte, eine Unterweisung für Anfänger in Pianofortespiel, und eine Belehrung über die Grundlagen der Psalmodie, sämmtlich in London erschienen, vermuthen lassen. Auch einige Orgelkompositionen sollen von ihm vorhanden sein; doch ist Weiteres über ihn nicht bekannt.

Adamus Dorensis, Abt des Cisterzienserklosters zu Hereford in England, geb. zu Dover, starb um's Jahr **1200**, ein eifriger Beförderer und gründlicher Kenner der Tonkunst, wie er in seinem Traktat Rudimenta musices, und durch die angelegentliche Pflege der Kunst bewiesen, durch welche sein Kloster damals ebenso wie durch seine strenge Sittlichkeit berühmt war.

Adcock, Jakob, geb. **1778** in Eton, ein englischer Tonkünstler, dessen zahlreiche Glees — mehrstimmige Gesänge — in seinem Vaterlande sehr beliebt waren. Er scheint nicht mit einem andern englischen Musiker, Abram Adcock, verwechselt werden zu dürfen, von dem ein in London erschienenes Kupferstichportrait — sonst aber nichts weiter, was über ihn Aufschluß geben könnte — vorhanden ist, das übrigens aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrührt.

Addalaldus, um **800** Diakonus und Musikmeister zu Argenteuil, damals einem Kloster mit einer Mädchenschule verbunden, in welcher namentlich auch Gesang gelehrt wurde. Er ist bekannt aus einem alten, in Paris befindlichen Grabmonument, das eine zu seinen Ehren verfaßte Inschrift enthält, welche nach ihrem Schriftcharakter auf die Zeit Karl's d. Gr. deutet.

Addison, (Aeddis'n), Joseph, geb. **1. Mai 1672** zu Milston in Wiltshire, großbritannischer Staatssekretair, berühmter Gelehrter und Staatsmann, auch durch eine Reihe von Schriften, namentlich durch seine wesentliche Theilnahme

Digitized by Google

an der, von seinem Freund Steele zu Anfang des vorigen Jahrhunderts begründeten berühmten Zeitschrift The spectator, wohl bekannt, gleichzeitig auch dramatischer Dichter, dessen Trauerspiel „Cato" 1713 fünfunddreißigmal hintereinander mit außerordentlichem Beifall gegeben ward, verdient hier als Begründer der englischen Nationaloper eine Stelle. Man hatte bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts sich mit Uebersetzungen italienischer Opernterte, denen man, so gut es gehen wollte, eine Originalmusik beifügte, begnügt. Da versuchte sich A. 1707 in der echt englischen Oper „Rosamunde" an einem Originaltext, der von Thomas Clayton (später 1730 von Th. A. Arne auf's Neue und mit besserem Erfolge komponirt) in so grell italienisirender Weise in Musik gesetzt ward, daß das Werk vermöge dieses Kontrastes zwischen Text und Musik unmöglich gefallen konnte. Außerdem gab A. auch von Zeit zu Zeit im Spectator kritische Aufsätze über Kirchen- und Opernmusik in England, die aber leider, wegen Mangels an gründlicher Kenntniß der Tonkunst oft sehr bedeutende Blößen zeigten. Er starb am 17. Juni 1719 zu Hollandhouse bei Kensington.

Addition, Zusammenzählung, d. h. in der Musik: das Erforschen und Berechnen des allgemeinen Verhältnisses der Intervalle, welches gleich ist den addirten Verhältnissen der Einzelnen zusammengenommen, oder in welchem diese sämmtlich enthalten sind, s. Intervall und Temperatur.

Addolorāto, schmerzlich, wehmüthig.

Adelboldus (auch Adelpoldus), aus Friesland, Kanonikus zu Lobies im Sprengel von Lüttich, und Kanzler Kaiser Heinrich's II. zu Anfange des elften Jahrhunderts, starb am 1. Dezbr. (nach Anderen am 27. Novbr. als Bischof von Utrecht) 1027. Seine Schrift unter dem Titel Adelboldi Musica findet sich im ersten Theile von Gerbert's Script. eccles., und enthält Untersuchungen über die Bestimmung der Konsonanzen und die Theilung des Monochords.

Adelgasser, Ant. Kajetan, geb. in der ersten Hälfte des vor. Jahrhunderts in Bayern, Schüler des Kapellmeister Eberlin in Salzburg, tüchtiger Organist und Klavierspieler; um das Jahr 1750 als solcher in der Kapelle des Erzbischofs von Salzburg angestellt. Er war ein beliebter Kirchen-, namentlich Messenkomponist, doch ohne Eigenthümlichkeit, nur der Manier seines Meisters folgend, und nicht selten trocken und steif.

Adeline, Madem., zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine der bedeutendsten und berühmtesten Sängerinnen der italienischen Oper zu Paris, die sie 1780 zuerst betrat und von welcher sie 1805 noch im vollen Besitz ihrer schönen Mittel und auf dem Gipfel ihres Ruhms in die Stille des Privatlebens zurücktrat. Der bedeutende Umfang ihrer Stimme bis zum dreigestrichenen f, trug ebensowohl als ihre staunenswerthe Virtuosität, die sich aus der enormen Schwierigkeit der eigens für sie komponirten Arien ꝛc. ergiebt, zu ihrer Berühmtheit außerordentlich viel bei.

Adenez, (Adenéh), le roi, um's Jahr 1260 als Menestrel und roi d'armes (Waffenherold) am Hofe Herzogs Heinrich von Brabant; als Dichter geschätzt, war er zugleich Virtuos auf mehreren damals gebräuchlichen Instrumenten und stand als solcher in bedeutendem Ansehn.

Digitized by Google

Adept, ein in die innersten Geheimnisse der Wissenschaft Eingeweiheter — daher ein gründlicher, allseitiger Kenner der Musik, im Gegensatze zu dem Dilettanten und Laien; übrigens ein wenig gebräuchliches Wort.

Adhémar (auch Adzemar), Guillaume, ein Troubadour des 12. Jahrhunderts, geb. zu Marvéjols (im jetzigen Languedoc). Als armer Edelmann war er gleich vielen anderen Sängern und Dichtern seiner Zeit genöthigt, in den Palästen der Großen durch seine Kunst den Unterhalt sich zu erwerben, bis er dieses abhängigen Verhältnisses überdrüssig, sich entschloß, Mönch zu werden, als welcher er auch starb. Die Pariser Bibliothek besitzt seine Biographie im Mscr., der noch fünf Chansons von ihm angehängt sind. Dasselbe erwähnt noch eines andern Adzémar de Roca-Ficha, ebenfalls Troubadour aus derselben Zeit, von dem auch noch eine Chanson aufbewahrt wird.

Adiáphonon, ein Tasteninstrument mit einem Umfange von sechs Octaven, dessen Ton dem der Orgel und Harmonika ziemlich ähnlich klingt, und bei welchem mittelst einer Klaviatur Stahlstäbe durch Zupfen zum Klingen gebracht werden. Das A. ward 1819 von dem Uhrmacher Fr. Schuster in Wien erfunden und 1820 öffentlich gezeigt. Ein sehr bedeutender Vorzug war seine Unverstimmbarkeit, daher auch sein Name. Es hat niemals eine weitere Verbreitung, sonach auch schwerlich Verbesserungen erhalten, und ist jetzt fast vergessen.

Adimâri, Luigi, aus einem berühmten adeligen Geschlechte Italiens, dem mehrere Schriftsteller und Dichter entsprossen (Dante erwähnt schon derselben), geb. 3. Sept. 1644 zu Neapel, gest. 22. Juni 1708 zu Florenz. Er war Sonetten- und dramatischer Dichter, gab daneben Satyren und auch religiöse Betrachtungen heraus und zeigte sich für Musik enthusiasmirt. So komponirte er denn auch eine Oper: Roberto, die auf einer Anzahl italienischer Bühnen mit großem Beifall gegeben wurde.

Adiráto, oder con ira, zornig, mit dem Ausdrucke des Zorns.

Adjuvánt, der Unterstützer; in Landgemeinden, seltener in Städten, Männer, welche den Kantor oder Organisten bei Aufführung von Kirchenmusiken durch Gesang oder Instrumentenspiel unterstützen, oder auch in Abwesenheit desselben seine Funktion versehen; an einigen Orten als feste Anstellung mit Gehalt verbunden.

Adler, Geo., ein sehr fruchtbarer Komponist, Violin- und Klavierspieler. Er hat sowohl für Orchester als für einzelne Instrumente, nicht minder für Gesang, ein- und mehrstimmig Vieles geschrieben, aus dem, wie Schilling berichtet, eine sehr bedeutende Kenntniß der Tonsetzkunst, verbunden mit Geschmack, Erfindungstalent und fleißiger Arbeit, hervorgeht. Ueber sein Leben ist nichts Näheres bekannt. Schwerlich aber wird er derselbe sein mit dem Kantor Joseph Adler zu Dyhernfurth in Schlesien, der (geb. 1752) dort den 13. April 1814 starb, und — ein Schüler des berühmten Otto in Glatz — als vorzüglicher Organist geschätzt war.

Adler, ein veraltetes Orgelregister — stumm und nur zu dem Zwecke, einen künstlichen, über der Orgel befindlichen Adler gegen eine dergleichen Sonne schweben zu lassen; eine unnütze Spielerei.

Ad libitum, nach Belieben; bezeichnet auf den Titeln musikalischer Werke,

Digitized by Google

daß die mit dieſem Zuſatz verſehenen Inſtrumente auch ohne ſonderlichen Nachtheil für die Wirkung weggelaſſen werden können, wenn ſich auch von ſelbſt verſteht, daß die Ausführung in Verbindung mit ihnen reicher und nuancirter werden muß; ſonſt würde ja der Komponiſt oder Bearbeiter ſie nicht hinzugefügt haben. Im Verlauf der Tonſtücke bedeutet es, daß dem Ausführenden überlaſſen bleibt, die betr. Stelle nach eignem Gefallen (z. B. bei Kadenzen, auf Fernaten), ſchneller oder langſamer vorzutragen, ſov. w. al piacēre.

Adlung, Jakob, geb. 14. Juni 1699 zu Bindersleben bei Erfurt, ſtudirte in letztgenannter Stadt um 1721, wo ihn der damalige Organiſt Chrſtn. Reichard in ſein Haus aufnahm, dem er vorzugsweiſe ſeine gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe verdankte, und in Jena. Er ward dann Profeſſor am evang. Gymnaſium und Organiſt an der Predigerkirche zu Erfurt, und ſtarb daſelbſt 5. Juli 1762. Urſprünglich nur Dilettant, aber einer der gründlichſt und allſeitigſt gebildeten in der Kunſt, nahm er den wegen ſeines ausgezeichneten Orgelſpiels an ihn ergangenen Ruf zur Uebernahme jener Organiſtenſtelle nur mit dem feſten Vorſatze an, ſeinen anderweiten wiſſenſchaftlichen Studien redlich treu zu bleiben. Indeß, wie ſchon ſo vielen Anderen in ähnlichen Verhältniſſen, ward auch ihm die Kunſt endlich eine ſichere Stütze in der Noth, eine Stütze gegen die Anfechtungen eines harten Schickſals. Durch eine Feuersbrunſt verlor er 1736 ſein ganzes Vermögen (auch eine Anzahl von ihm, zunächſt wohl nur zu eigener Fortbildung verfaßter Abhandlungen über muſikaliſche Gegenſtände ſollen dabei mit verbrannt ſein), und ſah ſich dadurch mehr als früher darauf angewieſen, auch von ſeinen tiefen und gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſen Gebrauch zu machen, die er als Lehrer, als Schriftſteller, ja ſelbſt als Inſtrumentverfertiger bethätigte. Konnte er ſich doch rühmen, innerhalb vierunddreißig Jahren 218 Perſonen im Klavierſpiel, außerdem 284 in Sprachen und Wiſſenſchaften unterrichtet, und daneben (bei treuer Erfüllung aller ſeiner Berufspflichten) auch noch ſechzehn Klaviere gebaut zu haben. Für uns iſt er namentlich aber als muſikaliſcher Schriftſteller wichtig. Man beſitzt von ihm die vortreffliche, heute noch dem tüchtigen Organiſten wichtige „Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit", welche mit 8 Kupfertafeln 1758 in Erfurt erſchien, ein Buch, das der Verf. oft ſelbſt geküßt haben ſoll, theils aus inniger Liebe zu ſeiner Kunſt, als deren würdiger Dolmetſcher einen er es mit Recht anſah, theils wohl auch aus Dankbarkeit für den reichen Gewinn, den es ihm brachte und der ihn ſeinem Nothſtande wiederum entriß. Es iſt in neuer Auflage 1783 von J. A. Hiller herausgegeben, und verbreitet ſich über die Theorie und Praxis der alten und neuen Muſik, über die muſikal. Inſtrumente, beſonders die Orgel, enthält auch eine ziemlich reiche Literatur. Nach ſeinem Tode erſchienen noch: Musica mechanica organoedi, oder Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel ꝛc. mit Kupfern, und Zuſätzen von Agricola (1768) und im ſelben Jahre „Muſikaliſches Siebengeſtirn", das die Beantwortung von ſieben Fragen über Gegenſtände der Harmonie enthält. In der Mus. mech. organoedi findet ſich eine ausführliche Selbſtbiographie.

Adolfati, Andrea, geb. 1711 in Venedig, Schüler des Galuppi, ital.

Opernkomponiſt, der um die Mitte des vor. Jahrhunderts nicht ohne Glück und Ruhm auf ſeiner Laufbahn war. Beſonders bewunderte man in ſeiner, 1750 zu Genua mit großem Beifall gegebenen Oper „Ariadne" die Arie Si la sorte mi condanna, weil er da gleichzeitig einen Theil der Stimmen in zwei-, den andern in dreitheiligem Takte geſetzt hatte, was bei der Ausführung vom ganzen Orcheſter eine bedeutende Wirkung hervorbrachte. Man ſtaunte darüber, als über etwas faſt Unerhörtes (wie das den Unkundigen ſo oft auch heute noch zu gehen pflegt), obwohl bekanntlich ſchon Marcello dieſe Manier verſchiedener Taktverbindung gebraucht hatte. A. ſtarb zu Ende des vorigen Jahrhunderts.

Adonidia, Geſänge, welche bei den Griechen zu Ehren des Adonis, in ſeiner Bedeutung als Sonnengott, namentlich bei der Feier der Adonia (der Sonnenwende) vorgetragen wurden; ſie waren einmal Klaggeſänge, wenn die Sonne im Winter ſchied — dann Jubelhymnen, wenn ſie im Sommer ihren höchſten Punkt erreicht hatte.

Adónion, ein Schlachtgeſang der alten Spartaner, mit Flötenbegleitung; die Flöten (tibiae empateriae) waren von eigenthümlicher Konſtruktion und beſonders für dieſen Zweck beſtimmt.

Adorf, Städtchen im Voigtlande des Königreichs Sachſen, unweit der böhmiſchen und bayriſchen Grenze, an der Elſter, mit 2600 Einw., die ſich meiſt durch die Fabrikation muſikaliſcher Inſtrumente und Saiten (namentlich ſeit 1840) ernähren. Geigeninſtrumente aller Art, Flöten, Oboen, Trompeten, Pianoforte's, Orgeln ꝛc. werden hier in großer Anzahl und zu den verſchiedenſten Preiſen, neben ſehr vorzüglichen Meſſingſaiten in außerordentlicher Menge verfertigt, und weit, zum Theil ſelbſt nach Amerika, ausgeführt.

A Dório ad Phrygium, vom Doriſchen zum Phrygiſchen, nämlich: ausweichen; eine ſpöttiſche Bezeichnung der die Einheit vernichtenden, unmotivirt unſtäten Modulation in Tonſtücken, welche Art von modulatoriſcher Behandlung meiſt von Mangel an Erfindungsgabe, von Unkenntniß thematiſcher Kunſt des Komponiſten unwiderlegliches Zeugniß giebt.

Adornaménto, Ausſchmückung, Verzierung.

Adraſtus, ein peripatetiſcher Philoſoph aus Philippi in Macedonien, um 350 v. Chr., Schüler des Ariſtoteles, muſikaliſcher, oft von den Alten citirter Schriftſteller. Sein in griechiſcher Sprache geſchriebenes, lange verloren geglaubtes Werk (Harmoniōn biblion) ward in einem ſchön auf Pergament geſchriebenen Manuſcript 1788 in der Bibliothek des Königs von Sicilien aufgefunden, hat ſauber gezeichnete geometriſche Figuren zur Erklärung des Textes und iſt in drei Bücher getheilt. Der Bibliothekar Pasquale Baffi erhielt den Auftrag, daſſelbe zu veröffentlichen und zu überſetzen; der Auftrag wurde aber nicht ausgeführt.

Adrian, Eman., ein berühmter niederländiſcher Lautenſpieler und Komponiſt, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Antwerpen lebte, wo auch (1592) ſein Pratum musicum erſchien, ein ebenſo ſeltenes als für die Kenntniß der damaligen Muſik merkwürdiges Werk, das in einem Quartbande 12 Präludien, 5 Phantaſien, 34 Madrigals, 5 Motetten, 10 neapolitaniſche Geſänge, 5 Gaillarden, 9 Paſſomezzi mit Gaillarden, Allemanden, Couranten ꝛc. enthält.

Digitized by Google

Adrianälien, die vom Kaiſer Adrian (Hadrianus, vom J. 117—138), der ſelbſt ein tüchtiger Muſiker war, in Rom und anderen Städten des Reichs geſtifteten Wettſtreite, bei welchen auch muſikaliſche Wettkämpfe eine vorzügliche Stelle einnahmen; ihm zu Ehren Adrianälien genannt.

Adriani, Francesco, mit dem Beinamen di S. Severino, geb. 1539 zu Verona, ein ausgezeichneter Muſiker, namentlich auch Kontrapunktiſt, war 1573 päpſtlicher Kapellmeiſter an der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom, ſtarb aber ſchon 16. Auguſt 1575, und ward bei den zwölf Apoſteln begraben, wo ſich noch eine Inſchrift mit Bezug darauf befindet.

Adriano, Francesco, 1520 zu Venedig geb., ein ſehr berühmter Kontrapunktiſt ſeiner Zeit, der viele Motetten und andere Kirchengeſänge geſchrieben, und namentlich durch ſeine vierſtimmigen, 1567 in Venedig erſchienenen Psalmi vespertini omnium dierum festorum per annum, die faſt in allen Kirchen Italiens Eingang fanden, außerordentlichen Ruf erlangte.

Adrien l'ainé, von 1780 bis zu Anfang unſeres Jahrhunderts ein ſehr geſchätzter Sänger und Geſangskomponiſt in Paris, über deſſen Lebensumſtände indeß ebenſowenig, als über die ſeiner drei Brüder bekannt iſt, welche ebenfalls als Sänger an verſchiedenen Pariſer Theatern thätig waren. Von Adrien l'ainé ward namentlich ein in fünf Abtheilungen (bis 1802) erſchienenes Recueil de Romances (mit Texten von Reynier und Florian) und die Invocation à l'Etre suprême (Text von Delaporte) außerordentlich günſtig aufgenommen.

Adufe, (Aduphe), hebr. eigentlich Toph genannt, ein Schlaginſtrument, das einige Aehnlichkeit mit der Pauke oder auch dem Tambourin hatte, und das die alten Iſraeliten von den Aegyptern entlehnt hatten; es beſtand aus einem metallenen Reifen, über den eine Thierhaut geſpannt war und an deſſen linker Seite ſich Schellen oder raſſelnde Ringe befanden. Bisweilen verfertigte man es auch aus Holz, wo dann der Körper etwas ausgehöhlt wurde. Es ſcheint mit einem Schlägel oder Klöppel traktirt worden zu ſein und wurde beſonders von Frauenzimmern geſpielt, wie man es II. Moſ. XV. 20, erwähnt findet. Das iſt's, was ſich nach den bisherigen Forſchungen mit einiger Beſtimmtheit darüber ſagen läßt, da wir über die Inſtrumente der alten Hebräer meiſt auf Konjekturen beſchränkt ſind, ſofern Nachrichten darüber direkt nur aus der Bibel entnommen werden können, die indeß bekanntlich nur Namen, aber keine Beſchreibung von Inſtrumenten liefert (ſ. Hebräiſche Muſik). Luther ſcheint keineswegs, wie Schilling behauptet, Toph falſch mit Pauke überſetzt zu haben, und Schilling's Anſicht, daß das Toph dem ägyptiſchen „Rappel", einer Art Tambourin, vollkommen gleich ſei, widerlegt ſich durch Vergleichung der vollkommen verſchiedenen Form beider Inſtrumente, wie ſie noch ganz neuerlich H. Welcker in ſeinem „Magazin muſikal. Tonwerkzeuge" neben einander hat abbilden laſſen. Aduphe iſt der noch jetzt im Orient gebräuchliche Name für das hebr. Toph, deſſen Gebrauch zur Markirung des Rhythmus beim Tanze der Morgenländerinnen auch jetzt noch bekannt iſt.

Ad una corda, ſov. a. a una corda, ſ. S. 21.

A dur, diejenige der vierundzwanzig Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems,

Digitized by Google

wo die ſechſte Stufe der urſprünglichen diatoniſchen Leiter von C als Grundton (Tonika) der Durtonart erſcheint, und welche zu ihrer Vorzeichnung, um der angenommenen Norm der Durtonleiter zu entſprechen, dreier Kreuze, nämlich vor f, c und g — alſo fis, cis und gis — bedarf. Vergl. Dur und Tonarten, auch, in Betreff des ihr etwa beizulegenden Ausdrucks beſtimmter Empfindungen, den Art. Charakteriſtik der Tonarten.

Aedilen, obrigkeitliche Perſonen im alten Rom, zuerſt 493 v. Chr. als Gehülfen der Volkstribunen zur Aufſicht über die Kornvorräthe und Lebensmittelpreiſe, gegen Bedrückungen der Patrizier und zur Aufſicht über den Tempel (aedes) der Ceres, aus dem Volke gewählt; daher Aediles plebēji. Später im J. 367 v. Chr. kamen noch zwei aus den Patriziern, bald indeß auch aus den Plebejern gewählte Aedilen hinzu, welche ſich vor den erſten durch den geſtatteten Gebrauch der toga praetexta und der sella curulis (daher ihr Name Aediles curūles) auszeichneten. Ihnen war neben manchen anderen Obliegenheiten die Anordnung der öffentlichen Spiele und die Aufſicht über dieſelben nebſt der vorherigen Durchſicht, Prüfung und Genehmigung der dabei aufzuführenden Schauſpiele oder vorzutragenden Tonſtücke übergeben.

Aegyptiſche Muſik. Es iſt natürlich, daß, wie ſchon die frühere politiſche Geſchichte der älteſten Völker trotz aller etwaigen Forſchungen, noch immer in ein tiefes Dunkel gehüllt iſt, dies in noch höherem Grade der Fall ſein muß mit der Geſchichte der Entwickelung einer Kunſt, welche wie die der Muſik am wenigſten in den früheren Zeiten geeignet war, Denkmale ihrer Exiſtenz oder gar ihrer etwaigen Ausbildung ſpäteren Jahrhunderten zu hinterlaſſen. Wenn ſich nun überdies noch bei den älteren Schriftſtellern, wo ſie von der Tonkunſt eines Volkes reden, nicht ſelten ſchroffe Widerſprüche finden, deren endgiltige Löſung natürlich, nachdem ſeit jenen Zeiten Jahrtauſende dahingeſchwunden, gradehin unmöglich geworden — wenn überhaupt das Verſtändniß der Schriftſteller des Alterthums, grade wo ſie über muſikaliſche Gegenſtände reden, immer noch ein ziemlich unklares, durch vorgefaßte Meinungen, durch mehr oder minder haltloſe Konjekturen häufig außerordentlich entſtelltes iſt, weil ſelten nur die Philologen und Alterthumsforſcher mit den nöthigen muſikaliſchen Kenntniſſen im vollſten Umfange ausgerüſtet waren, um ſich bei derartigen Forſchungen vor Irrthümern hüten zu können: ſo kann es ſchwerlich Wunder nehmen, wenn wir grade über die Muſik der älteſten Epochen im Leben der vorchriſtlichen Völker wenig oder gar nichts mit wirklicher Beſtimmtheit anzugeben wiſſen. Mit der Muſik des alten Aegyptens befinden wir uns in dieſem Falle. Es muß natürlich dahingeſtellt bleiben, ob und wieweit die Annahme neuerer Schriftſteller begründet ſei, wenn ſie behaupten, unter dem Worte Muſik habe man in Aegypten die Vereinigung aller Wiſſenſchaften verſtanden, und Geometrie, Arithmetik, Fabeln über die Natur der Welt und der Seele, ſinnloſe Allegorien, einen Vorrath von abergläubiſchen und geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien, und auch jene geheimnißvolle ſymboliſche Sprache — dies Alles zuſammengenommen habe man dort mit dem Worte Muſik belegt. Eins ſteht jedenfalls unwiderleglich feſt: daß in Aegypten auch die Muſik neben anderen Künſten eifrig getrieben,

Digitized by Google

daß ſie nicht nur zum gottesdienſtlichen Gebrauche gedient, ſondern auch Seitens des Volkes ausgeübt, und bis auf einen gewiſſen Grad gepflegt worden iſt. Den Beweis dafür liefern einmal die älteren Klaſſiker, bei denen ſich hier und da zerſtreute Nachrichten über aegyptiſche Muſik finden — liefert ferner der Umſtand, daß ohne allen Zweifel die Muſik der alten Hebräer, Griechen und Römer ſelbſt, ihren weſentlichen Urſprung aus Aegypten ableitet — liefert endlich die Auffindung von Abbildungen muſikaliſcher Inſtrumente, z. B. der thebaniſchen Harfe, welche James Bruce hinter den Ruinen Thebens in den Gräbern der Könige entdeckte, ferner eines lautenähnlichen Inſtruments auf dem durch Auguſtus in Rom auf dem Campus Martius errichteten Obelisken (der unter Seſoſtris, alſo 400 Jahre vor dem trojaniſchen Kriege zu Heliopolis aufgerichtet worden), den man zu Rom gewöhnlich guglia rotta nennt, und der bei einer früheren Eroberung der Stadt umgeſtürzt und zerbrochen ward — und endlich mehrere muſikaliſche Inſtrumente, welche man neuerdings in dem merkwürdigen Grabmal des Oſimandias, der mehrere Jahrhunderte vor Seſoſtris regierte, hinter den Ruinen Thebens an den Wänden abgebildet gefunden haben ſoll, und von denen nur zu bedauern iſt, daß noch keine genauen Zeichnungen davon veröffentlicht wurden. Erklärt doch Plato, der bekanntlich Aegypten durchreiſete, um den Zuſtand der Künſte und Wiſſenſchaften dort kennen zu lernen, daß die Muſik, welche er in den Tempeln Aegyptens gehört, ſeit undenklichen Zeiten ſchon dieſelbe geblieben, daß ſie von Iſis ſelbſt erfunden und eingeführt angenommen werde und daß jede Abänderung derſelben durch ein Geſetz verboten war (was freilich für die Fortbildung der Tonkunſt kein ſonderliches Zeugniß ablegen würde), weil nur dieſe Muſik allein fähig ſei, die Verderbtheit der Menſchen zu beſſern, wie denn auch derſelbe Plato die Sittlichkeit der aegyptiſchen Lieder rühmt. Schon Herodot ſagt, daß die Muſik eine große Rolle bei allen aegyptiſchen Feſten ſpiele, wie er ſelbſt bei einer Reiſe in das Land davon ſich überzeugt, und daß ſie einen hohen Standpunkt erreicht habe. Wenn Strabo das Gegentheil behauptet, ſo folgt daraus nur, daß zu ſeiner Zeit (alſo faſt ein halbes Jahrtauſend ſpäter) die aegyptiſche Muſik, die eben ihrer geſetzlich ſtarren Unveränderlichkeit halber von weſentlichen Fortſchritten zurückgehalten ward, allmälig in die Periode gänzlichen Verfalls eingetreten, was um ſo weniger Wunder nehmen kann, wenn man die politiſchen Schickſale des Reiches während jener Zeit in Betracht zieht. Lächerlich aber iſt's, wenn man aus dem Zuſtande der aegyptiſchen Muſik in neuerer Zeit auf die Beſchaffenheit derſelben vor Jahrtauſenden zurückſchließen will. — Die Theorie der aegyptiſchen Muſik beſtand, nach Plato, in einer Sammlung von Bemerkungen über den natürlichen Ausdruck der Sprache, und ihre Tonklänge waren, wie man behaupten will, nach den Tagen, den Stunden und ſelbſt nach den Planeten geordnet, ſo daß der Vergleich des entfernteſten Planeten (Saturn) mit dem nächſten (dem Monde) oder der entfernteſten Stunde des Tags mit der nächſten, auch zum Vergleich des höchſten und tiefſten ihrer Töne diente, was übrigens auch wohl als eine reine Symbolik aufgefaßt werden könnte. Spezielles über das aegyptiſche Tonſyſtem wiſſen wir ebenſowenig als darüber, ob die alten Aegypter eine Tonſchrift gehabt;

Digitized by Google

indeß wäre der Schluß, daß ein Volk, welches als das älteste nach den Phönizieren eine ausgebildete Schriftkunst für seine Sprache und eine so raffinirtschrift gebildete Priesterkaste besaß — daß ein solches Volk auch eine, wenigstens von den Priestern ausgeübte, aber eben deßhalb auch geheim gehaltene und darum auch um so eher verloren gegangene Notenschrift gehabt habe, wohl keineswegs zu gewagter. — Auch über die alten Musikinstrumente der Aegypter sind wenig Nachrichten vorhanden, wenn gleich die Griechen selber zugestanden (und bei den Hebräern trift es noch klarer heraus), daß alle ihre Instrumente wirksprünglich aus Aegypten abstammten, obwohl sie solchen vielleicht verändert und vielleicht verbessert worden waren. Als Lehrer des Volks waren nun den Alten Hermes Merkurius (oder Hermes), Osiris und Manetos, der auch Linus genannt wurde, vorzugsweise werthe. Dem Merkurius schrieb man die Erfindung der dreisaitigen Lyra und einer Flöte, außerdem die bei historischen Leuter wie die Berechnung des Sternenlaufs (unter Verbindung der Musik mit der Mathematik und Astronomie) zu; Osiris soll eine andere Flöte, dreisaitigen Klangos, und die Trompete, und Linus ebenfalls eine Flöte erfunden haben. Der Hymnennome, ein Teil des Mythos von Osiris-Apis nach den Magadien Manetho's, soll auch Sänger gewesen sein und man benannte nach ihm einen eigenthümlichen Trauergesang den Maneros, der mit dem ähnlichen Linod der Griechen verglichen wird. Die vorhandenen Instrumente waren denn auch: tensisaig Sistren (in verschiedenen Formen), Harfen, Zithern, Lauten, Guitarrenähnliche, Trompeten, Hörner, Quer- und Langflöten. Der Gesang wurde von den Ausübenden mit Händeklatschen begleitet; auch beim Tanz, den fast nur Männer mit Männern und Weiber mit Weibern ausführten, schienen die letzteren gesungen zu haben, wie es heute noch die ägyptischen Almeh (Tempel- und öffentliche Tänzerinnen) thun. Den ägypt. Jünglingen war, nach Diodor Siculus, die Beteiligung der Musik verboten gewesen, weil sie die Männer weibisch machte, und demnach scheint es, daß sie einen namentlich die sanfteren Instrumente, Harfe, Flöte ꝛc. unter dem Volke nicht verbreitet gewesen, sondern nur von den Priesterkaste gebraucht worden. Die Kastenunterschiede, wenn solcher heut nur im Stande wiederum das werden durfte, was der Vater gewesen, erscheinet die Annahme, daß auch die Musik in eine gewisse Art von Hausverkehrsfähigkeit ausarten, daß man also möglicherweise wohl aufgefordert, sterische Melodien, namentlich beim Gemydelmale gehabt, aber auch die Musik zu seinen Vergnügungen gehabt habe, geschwungen oder eine sehr ausgedehnte Verbreitung gefunden habe. Das Horn ward vornehmlich zur Ankündigung der Opfer und zur Versammlung des Volks, die Trompete beim Kriegsheere, die Trommel als rhythmisches Instrument beim Opferung, Tänze und Opfern bei Processionen gebraucht; letzteres wurde zu Ehren der Isis, als Erfinderin, auch von den Frauen geschlagen. Bei den Osiris- und Bacchusfesten gingen Ritterhäufer den Jägen voran, und auch der Serapis hatte gewisser Musiker, welche auf gebogenen Cuerstören bliesen. Die schon oben erwähnte, von James Bruce in Abbildung aufgefundene thebanische Harfe zeigt übrigens von einer in ihrer Art schon bereits hochentwickelten Kunstaufs, und wenn man sich von verschiedenen Seiten längere Zeit darin ge-

Digitized by Google

fallen hat, dem genannten Reiſenden Uebertreibungen, Erfindungen und Unwahrheiten Schuld zu geben, ſo ſind doch viele ſeiner Angaben durch die Forſchungen neuerer Reiſenden ſo unwiderſprechlich beſtätigt worden, daß man jetzt einen vernünftigen Grund zu derartigem Mißtrauen kaum noch haben kann. Die Harfe iſt außerordentlich ſchön gebaut und reich verziert, hat in ihrer Form große Aehnlichkeit mit unſerer jetzigen Harfe und dreizehn Saiten, eine Höhe von etwa 6½ Fuß, wenn man die Größe des dabei befindlichen Harfenſpielers, deſſen von ziemlicher Fertigkeit zeugende Handbewegungen ſehr deutlich aus der Abbildung ſich entnehmen laſſen, zu etwa 5 Fuß 10 Zoll annimmt. Sie hat einen Sangboden, der an Weite zunimmt, je länger die Saiten werden und aus vier Stücken dünnen Holzes zuſammengeſetzt erſcheint; ein Vorderholz indeß fehlt gänzlich, und es folgt daraus, daß die Saiten nicht ſo ſtark, auch nicht ſo hoch geſtimmt ſein konnten, als bei unſeren Harfen, da ſonſt unter dem Spannungsgewicht derſelben dieſe Harfe zuſammengebrochen ſein müßte. War nun auch dieſe Harfe an ſich noch ziemlich unvollkommen, da dreizehn Saiten nur einen geringen Umfang gewähren können, ſo ſpricht ſie doch für eine in jener älteſten Zeit immer ſchon bedeutende tonkünſtleriſche Ausbildung, und für ſehr achtungswerthe Fertigkeit und feinen Geſchmack der damaligen Inſtrumentmacher. — Ob die alten Aegypter auch ſchon die Anwendung des Griffbretts zur Hervorbringung verſchiedener Töne mittelſt verkürzter Saiten gekannt haben, iſt lange zweifelhaft geweſen, wenn es auch nahe genug lag, dieſe an ſich ſo leichte und natürliche Erfindung ihnen zuzugeſtehen. Das obenerwähnte, auf dem umgeſtürzten Obelisken in Rom befindliche lauten- oder zitherartige Inſtrument hat nun aber einen Hals, über welchen die zwei Saiten deſſelben, oben am Wirbel befeſtigt laufen, und eine große Aehnlichkeit mit der noch jetzt in Neapel gebräuchlichen Calascione hat, deren Körper, etwas kleiner wie der der Laute, mit zwei ſchwachen, in eine Quinte geſtimmten Darmſaiten bezogen iſt, die mit den Fingern oder mit einem Fiſchbeinſtäbchen geriſſen werden. — Das iſt es, was wir über die alte aegyptiſche Muſik wiſſen. Späterhin, namentlich unter Alexander (332 v. Chr.), wurden in Aegypten griechiſche Kunſt und Wiſſenſchaft eingeführt, und dadurch der urſprüngliche Charakter alterirt und verwiſcht. Unter der Regierung des Ptolemäus Philadelphus (um 280 v. Chr.) finden wir eines großen Feſtes erwähnt, bei welchem dreihundert Kithariſten und eine noch größere Anzahl von Sängern mitwirkten. Ptolemäus XII. (ſtarb 51 v. Chr.), der Vater der Kleopatra, erhielt wegen ſeiner Vorliebe für die Muſik, die er ſelbſt gern und häufig ausübte, den Beinamen Auletes (der Flötenbläſer) — das Alles aber zeugt natürlich nicht für die Bewahrung der Integrität der alten aegypt. Muſik, die ja längſt verſchwunden war. In der Gegenwart ſteht die Muſik der Aegypter auf einer ſehr niedrigen Stufe. Außer manchen der oben erwähnten, aus dem Alterthum mit einigen Modifikationen herübergekommenen Inſtrumente, findet man dort noch eine Art vierſeitiger Laute und Kaſtagnetten, zur Begleitung des Tanzes, wie ſchon Niebuhr berichtet, dem neuere Reiſende beiſtimmen, und der gewöhnliche Geſang iſt wenig anſprechend, wenn auch nicht ohne Eigen-

Digitized by Google

thümlichkeit, während dagegen der religiöse Gesang allerdings als würdiger und wirklich andachterweckend bezeichnet werden kann.

Aelianus, Claudius, ein sophistischer Philosoph, römischer Geschichtschreiber und Lehrer der Beredtsamkeit, aus Präneste (von Suidas als Oberpriester bezeichnet), lebte um 225 n. Chr. Er hat (griechisch) ein unter dem Titel Variae historiae libr. XIV. bekanntes Werk geschrieben, das im 3., 4., 8., 9., 12—14. Buche in einzelnen Kapiteln von Tonkünstlern, musikalischen Instrumenten und sonstigen, auf Tonkunst bezüglichen Gegenständen handelt, und auch in einer deutschen Uebersetzung (von Meinecke) vorhanden ist.

Aelius Dionysius, von Halikarnaß, griechischer Schriftsteller, nach den gewöhnlichen Angaben um 150 n. Chr., in dessen Schriften manche Aufschlüsse über ältere Musik sich finden.

Aelredus, auch Aelred, ein schottischer Edelmann, der seine Erziehung mit dem Prinzen Heinrich in Schottland erhielt, sich dem geistlichen Stande widmete und 1150 etwa Abt des Cisterzienserklosters zu Riedval ward, als welcher er am 12. Januar 1166 starb. Als Schüler des auch in Hinsicht auf Musik bemerkenswerthen heiligen Bernhard war es seine angelegentlichste Sorge, die Kirchenmusik in der einfachen Weise seines Meisters zu erhalten, und er widersetzte sich starrsinnig jedem Fortschritte derselben. Schon im Anfang des zwölften Jahrhunderts hatte sich auch in seinem Vaterlande das Streben geltend gemacht, die kirchliche Musik nach dem Muster der römischen und griechischen umzugestalten und zu verbessern. Man begann die Gesänge rhythmisch abzutheilen, den Takt dazu zu schlagen, auch Instrumente mit dem Gesange zu verbinden (auch die Hinzufügung kleiner Glöckchen kam damals auf, wovon die späteren Carillons — Glockenspiele — entstanden sind); 1134 bereits waren an den Hauptkirchen eigene Musikmeister angestellt, welche die Zöglinge im Gesange unterrichteten, und diese selbst bedienten sich besonderer Speisen, namentlich Brühen, um die Stimme zu verbessern, biegsam zu machen und zu erhalten. Alle diese Neuerungen erschienen unserm Aelred als heillose Mißbräuche, weil er nur in den vom heil. Bernhard für den Kirchengesang aufgestellten Regeln die Möglichkeit sah, ihn ernsthaft, modest, sanft und angenehm zu machen, durch ihn das Herz zu rühren und zur Andacht zu erheben, und nicht nur Ohren und Sinne zu kitzeln, wobei die Bedeutung der heiligen Worte außer Acht gelassen werde. In dieser Rücksicht verfaßte er eine Abhandlung de abusu musices (in seinem Speculum charitatis, lib. II.), in welcher diese Grundsätze eifrig, aber doch sehr befangen ausgeführt sind, da er bei dem lobenswerthen Bestreben, dem etwaigen und möglichen Mißbrauch entgegenzutreten, zugleich jeden wahren Fortschritt verdammte, ohne zu erwägen, daß solch fanatischer Eifer niemals sein Ziel erreicht.

Aeminga, Siegfried Caeso (nach Andern S. Caspar) von, geb. zu Mölln in Mecklenburg, 3. Dezbr. 1710, ward auf der Rückkehr von einer Reise nach Schweden in Greifswald 1741 Doktor, und kurz nachher Professor der Rechte, und starb das. am 25. Mai 1768. Er war ein gründlicher Forscher auch auf dem Gebiete der ältern, namentlich der hebräischen Tonkunst, und seine in den Jahren 1749 und 1750 herausgegebenen Programme: de choreis

Digitized by Google

festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis antiquitate claris, de conviviis festivis aevi antiqui, sind auch für die alte Musikgeschichte werthvoll.

Aenderungsabsatz, auch Quintabsatz, s. Absatz.

Aeneatōres, hießen bei den Römern die den einzelnen Legionen zugetheilten Instrumentbläser; später bezeichnet der Ausdruck: die Trompeter.

Aengstlich, angosciosamente oder angosciōso (angoschioso).

Aeoline. 1) Eine neuere Orgelstimme, Rohrwerk, welche zu 8 und zu 16 Fuß vorkommt und das Säuseln der Aeolsharfe nachahmen soll, sonst auch Clavaeoline genannt, und nur in Verbindung mit einer andern gedeckten oder einer offenen, engmensurirten, achtfüßigen Stimme zu gebrauchen. 2) s. Aeolodikon.

Aeolischer Vers, s. Metrik.

Aeolische Tonart, modus aeólius, die fünfte authentische Tonart der griechischen Musik, und der dritte der Kirchentöne. Sie ruht auf dem Grundton a, und ist sonach unserer modernen Molltonleiter mit erniedrigter sechster und siebenter Stufe gleich. Doch sind nur die halben Töne von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe charakteristisch (h–c, e–f); die siebente Stufe (g) kann nach Belieben auch zu gis erhöht werden, nur so daß nicht der übermäßige Sekundenfortschritt (f–gis, oder umgekehrt) entsteht, s. Griechische Tonarten und Kirchentöne. Eine Reihe protestantischer Choräle, z. B. Erhalt' uns, Herr, bei Deinem Wort — Gott hat das Evangelium gegeben — Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ ꝛc. sind ursprünglich in dieser Tonart geschrieben.

Aeolodikon, auch Aeolodion (bisweilen auch Windharmonika genannt), ein Toninstrument, dessen Ton durch freistehende, etwas gekrümmte Metallfedern, die mittelst eines Blasebalgs in Schwingung gesetzt werden, erzeugt wird, indem durch das Niederdrücken der Taste ein Ventil sich öffnet und somit dem Winde, den der Spieler durch das Treten des Balges erzeugt, der Zugang zu der betr. Feder ermöglicht wird; sonach ein der Physharmonika ähnliches Instrument. Es hat einen Umfang von sechs Octaven und zwei Pedale; auch läßt sich Crescendo und Diminuendo darauf bewirken. Der Ton ist angenehm, gleicht in der Höhe dem der Klarinette, in der Mittellage dem Horn, in der Tiefe dem Fagott; das Instrument, ganz aus Metall bestehend, ist der Verstimmung fast gar nicht unterworfen, eignet sich indeß vorzugsweise zum Vortrage langsamerer Sätze, Choräle ꝛc. Ueber den ursprünglichen Erfinder desselben herrscht Zwiespalt; doch vereint sich die Mehrzahl jetzt, als solchen den Joh. Tob. Eschenbach, Thürmer an der Michaeliskirche zu Hamburg zu bezeichnen, der im Jahre 1800 diese Erfindung gemacht haben soll. Die Leipz. mus. Ztg. von 1820 will diese einem bayrischen Rentamtmann Eschenbach zu Königshofen in Grabfelde vindiciren, der indeß des Instrumentenbaues gänzlich unkundig, die Ausführung desselben Anderen habe überlassen müssen, während die Nationalztg. d. Deutschen von 1816 jenem Thürmer sie zuschreibt. F. Sturm in Suhl vervollkommnete das Instrument sehr wesentlich noch im Jahre 1833, nachdem schon Schmidt in Preßburg, Voit in Schweinfurt und der Mechanikus Sebast. Müller dafür thätig gewesen waren, Letzterer auch für die Verfertigung eines Aeolodikon 1826 ein

Digitized by Google

Patent erhalten hatte. Doch scheint es jetzt durch die vervollkommnete Physharmonika gänzlich verdrängt zu sein.

Aeolomelódikon, auch Choralĕon, ebenfalls ein Tasteninstrument, nach der Idee des Professor Hoffmann in Warschau von dem dortigen Mechanikus Brunner um das Jahr 1825 gebaut. Es ist einer kleinen Orgel ähnlich, denn die Töne werden in metallenen Pfeifen — doch dürfen diese nicht von Zinn sein — durch den mittelst eines Blasbalgs erzeugten Wind hervorgebracht, indem beim Niederdrücken der Tasten das Ventil zu der entsprechenden Pfeife sich öffnet, und so dem Winde den Zugang gestattet. Die Pfeifen selbst sind vorn am Mundloche zur Verstärkung des Tones noch mit blechernen Sprachröhren versehen, durch welche im Verhältniß zu der zuströmenden Windmasse der Ton zu einem Fortissimo gesteigert werden kann, das — wie ein angestellter Versuch bewies — ein Orchester von sechzig Instrumenten, mit eben so viel Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti noch kräftig übertönte. Daneben ist das Instrument vieler Tonschattirungen fähig, klingt beim Pianissimo wie ein Melodikon (s. dies.), bei stärkerem Anschwellen wie scharfe Klarinette, während es beim höchsten Stärkegrade den vollen Schmetterton der Messinginstrumente erreicht und noch übertrifft. Vielleicht war es hauptsächlich zur Ersetzung der Orgel in kleineren Kirchen, also zur Choralbegleitung bestimmt (daher wohl die Benennung: Choraleon), hat indeß, wie so manche andere ähnliche Instrumente, welche den ersten Dezennien unsers Jahrhunderts ihre Erfindung verdanken und, meist ohne Grund, als Nonplusultra's angestaunt und angepriesen wurden, eine weitere Verbreitung nicht gefunden.

Aeolopántalon, auch ein Tasteninstrument, in den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts von dem Tischlermeister Dlugosz in Warschau erfunden, und eigentlich nur eine mechanische Verbindung des obenerwähnten Aeolomelodikon mit einem Pianoforte, nämlich so, daß der Spieler beide Instrumente abwechselnd oder gleichzeitig benutzen kann. Es ließen sich darauf mannichfache Nuancirungen des Tons hervorbringen und höchst überraschende Schattirungen erzeugen, sobald man mit dem Gebrauch und der Zusammensetzung der verschiedenen Züge einige Vertrautheit erlangt hatte. Der Charakter des Klarinetten-, Flöten-, Violin-, Hornton's war abwechselnd darauf hervorzubringen, wenigstens annäherungsweise bis auf einen gewissen Grad. Allein auch dieses Instrument hat sich eine bleibende Stätte nicht zu erringen vermocht.

Aeolsharfe (Windharfe), das einzige unter allen Instrumenten, dessen Töne nicht durch menschliche Mitwirkung oder durch einen eingebauten Mechanismus (wie bei Spieluhren, musik. Automaten ꝛc.), sondern allein durch die Naturkraft des Windes zum Ertönen gebracht wird, und das demnach auch von dem alten Gott der Winde, dem Aeolus, seinen bezeichnenden Namen erhalten hat. Die Töne desselben verschmelzen in tief poetischer Abwechselung die wunderbarsten Harmonien mit einander, erheben sich bis zum kräftigsten Forte und verschwimmen wieder bis zum leisesten Hauche, ergreifen mit wahrhaft magischer Gewalt den bezauberten Hörer und erwecken in der Menschenbrust die wunderbarsten, ahnungsvollen Gefühle, Klängen von Geisterstimmen aus anderen, fernen

Digitized by Google

Regionen vergleichbar. Die eigentliche Erfindung der Aeolsharfe reicht tief ins Alterthum hinauf, denn schon vom Könige David erzählen die Talmudisten, seine Harfe (Kinnor), über seinem Lager aufgehängt, habe in süßen Weisen geklungen, wenn um die Mitternacht der Nordwind durch die Saiten strich, und der heilige Dunstan (starb in England 988) verfertigte eine Harfe, die von selber spielte, und wurde sogar deshalb der Zauberei angeklagt. Für den Erfinder unter den Neueren sieht man allgemein den gelehrten und gründlich musikalisch gebildeten Jesuiten Athanasius Kircher (s. dies.), um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an, der in seiner Phonurgia (vom Jahre 1683) S. 148, sich darüber ausläßt. Allein die Erfindung scheint bald wieder vergessen zu sein und erst im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts rief der brittische Dichter Alex. Pope sie wieder ins Leben. Die Aeolsharfe besteht aus einem drei bis fünf Fuß langen, acht bis zwölf Zoll breiten und drei bis fünf Zoll tiefen Kasten aus dünnen Brettern, am besten von Tannenholz, der unten einen Resonanzboden hat, auf welchem über zwei Stege acht bis zwölf Darmsaiten von gleicher Stärke, ganz locker (doch natürlich so, daß sie einen Ton geben) aufgespannt und sämmtlich im Einklange gestimmt, laufen, weil beim Erklingen der Saiten auch deren Aliquottöne sämmtlich hörbar werden, und demnach eine verschiedene Stimmung derselben nothwendig ein mißtöniges Geschwirr erzeugen müßte. Nur die Hinzufügung einer Anzahl in die tiefere Octave gestimmter (übersponnener) Saiten, bei einer vergrößerten Aeolsharfe mit 13 Saiten, in zwei Flügeln erbauet, hat dem Kammermusikus Hrch. Chrph. Koch in Rudolstadt, der 1802 ein derartiges verbessertes Instrument herstellte, ein günstiges Resultat gegeben, indem diese tiefere Octave eine ähnliche Klangwirkung, wie die der Hinzufügung des Pedals bei der Orgel, erzeugte. Der hintere Theil des Kastens ist entweder offen, oder wenn geschlossen, so muß sich eine der breiten Seiten desselben aufschieben lassen, damit ein dünner, aber breiter Luftstrom quer auf die Saiten sich leiten lasse; auch kann, um der Luft diesen Durchgang zu gestatten, der obere schmale Boden wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der dann an beiden Seiten noch Flügel hat, damit die Luft an den Seiten abgeschränkt werde. Das so konstruirte Instrument wird alsdann am halbgeöffneten Fenster der Zugluft ausgesetzt, die man durch Oeffnen eines gegenüberliegenden Fensters oder einer Thür verstärkt, und es entwickeln sich nun die Töne zuerst im Unisono, dann in Octaven, endlich in diatonischen Gängen mit harmonischen Akkorden gemischt; der Frhr. v. Dalberg vindicirt dem Instrumente einen Umfang von fast sechs Octaven. — Ein ähnliches Instrument in bedeutenderen Dimensionen ließ 1786 der Abbé Gattoni in Mailand verfertigen, s. Meteorologische Harmonika.

Aeolsklavier, ein Tasteninstrument gleich dem Aeolodikon (s. dies.), nur mit dem Unterschiede, daß die Töne des Aeolsklaviers durch Stäbchen von Holz, auf dem Aeolodikon dagegen durch Metallstäbchen hervorgebracht werden, erfunden etwa um 1825 vom Gutsbesitzer Schortmann in Buttelstädt im Weimarischen. Der Spieler hat vermittelst des selbst getretenen Blasebalgs die Stärke des Luftstromes vollkommen in der Gewalt und kann dadurch den Ton vom

Digitized by Google

leiſeſten Pianiſſimo bis zum ſtärkſten Fortiſſimo ſteigern. Auch dieſes Inſtrument iſt bald wieder der Vergeſſenheit anheimgefallen.

Aequal, früher Bezeichnung für eine achtfüßige Orgelſtimme, ſ. Orgel.

Aequalgemshorn, } Bezeichnung der betr. Orgelſtimmen als achtfüßiger, ſ.
Aequalprincipal, } Orgel.

Aequisŏnus, der Einklang, zwei Töne von einerlei Höhe.

Aequivoken, gleichnamige Weiſen der Meiſterſänger, ſ. Meiſterſänger.

Aequo animo, mit Gelaſſenheit, ruhig, gemüthlich.

Aeſchylus, aus Eleuſis in Attika, 525—456 v. Chr., der berühmte dramatiſche Dichter und eigentliche Stifter der tragiſchen Bühne in Griechenland, der den Schauſpielern Masken gab und den Kothurn einführte, den überwuchernden lyriſchen Theil der Tragödie weſentlich einſchränkte, wird gleichzeitig von Einigen als griechiſcher Sänger bezeichnet (die erſte Tragödie mit geſungenen Chören war um 550 v. Chr. in Athen durch Theſpis aufgeführt worden), und mag deshalb hier mit erwähnt werden. Er war Mitkämpfer bei Marathon, Salamis und Platää, und ſoll 70 (nach anderen ſogar 90) Tragödien geſchrieben haben, von denen indeß nur ſieben auf unſere Zeit gekommen ſind. Später als Tragiker in den olympiſchen Spielen von Sophokles beſiegt, wanderte er aus Schmerz und Verbitterung darüber nach Sicilien aus, und ward, der Sage nach, zu Gela durch eine Schildkröte, die ein Adler auf ſeinen Kopf herabfallen ließ, getödtet.

Aeſthétik, eine Wiſſenſchaft, über deren Begriff man ſich im Allgemeinen erſt bis dahin ziemlich vereinigt hat, daß man ſie als die Wiſſenſchaft des Schönen und beſonders der Kunſt, als der vollendetſten Erſcheinung des Schönen, betrachtet. Geht man aber nur etwas näher auf den Gegenſtand ſelbſt und deſſen Behandlungsweiſe ein, ſo durchkreuzen ſich auch ſofort die Anſichten darüber auf das Mannichfaltigſte. Da iſt ſie nach Einigen eine Philoſophie der Kunſt, nach Anderen eine Philoſophie des Schönen in Verbindung mit dem Erhabenen, oder eine Theorie der ſinnlichen Erkenntniß des Schönen; nach Anderen wieder die Wiſſenſchaft von der urſprünglichen Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes in der Beurtheilung des Schönen und Erhabenen, und von den urſprünglichen Bedingungen des unintereſſirten, d. h. nicht vom ſinnlichen, irdiſchen Vortheil oder Gewinn beſtimmten Wohlgefallens an den Gegenſtänden unſerer Wahrnehmung. Nach dieſer Erklärung iſt denn die Aeſthetik auch in der That eine philoſophiſche Wiſſenſchaft; denn die Philoſophie löſet nur dann vollſtändig ihre Aufgabe, die urſprüngliche Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes allſeitig zu erforſchen, wenn ſie auch das überall, obwohl in verſchiedenem Grade vorkommende Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen mit in den Kreis ihrer Betrachtung zieht, wie dies auch in der That von den eigentlichen Philoſophen des klaſſiſchen Alterthums ſtets, wenn auch allerdings mehr beiläufig und gelegentlich geſchehen iſt. Die Aeſthetik als abgeſondert behandelter Zweig der philoſophiſchen Wiſſenſchaften iſt noch keineswegs ſehr alt. Sie zählt erſt hundert Jahre, denn Alex. Baumgarten, ein Schüler des Philoſophen Wolf, hat ſie eigentlich zuerſt ſelbſtändig dargeſtellt, indem er den Verſuch einer inne-

Digitized by Google

ren Begründung des menschlichen Kunstvermögens machte, dabei zugleich gegen seinen Lehrer Wolf, der in der Erkenntnißlehre nur das Denkvermögen berücksichtigte, noch ein niederes Vermögen, die Sinnenerkenntniß, aufstellte, und dadurch Begründer der speciellen Kunstphilosophie wurde: er nannte diese Theorie der Sinnenerkenntniß Aesthetik, und stellte sie in seiner zweibändigen Aesthetica, welche in den Jahren 1750—1758 erschien, weitläuftig dar. Plato und Aristoteles hatten schon über das Schöne philosophirt — jener im Phädros, im Sympostion, im größern Hippias ꝛc., dieser vornehmlich in seiner Poetik —, allein Plato sondert nirgend noch selbständig das Schöne vom Guten, und Kunst und Schönheit dienen überall nur seinen ethisch-politischen Zwecken, während Aristoteles allerdings aus dem Schatze seiner reichen Erfahrungen und Kunstanschauungen eine Fülle vortrefflicher Regeln und Gesetze giebt (so daß selbst Schiller seine Poetik einen wahren Höllenrichter für die Poeten nennt), ohne daß indeß diese Regeln und Gesetze wirklich das Wesen der Kunst in seinem philosophischen Zusammenhange mit der Natur der Welt und des Menschen darzulegen versuchten. Auch Plotinus beschäftigte sich mit dem Schönen, und fand dasselbe da, wo die Materie von der Form der Idee überwogen wird, und Longinus betrachtete vorzugsweise das Erhabene, während unter den Römern namentlich Horaz und Quinctilian, wenn man so sagen will, in der Weise des Aristoteles das Schöne behandelten, obwohl man bei Beiden ein eigentlich philosophisches Princip über die Kunst und das Schöne vermißt. Hier schließen sich dann die Neueren an, unter denen Batteux eigentlich den größten Schaden in der Theorie des Schönen durch den Grundsatz der plattesten Naturnachahmung angerichtet hat. Was Baumgarten in dieser Beziehung geleistet, ist schon angedeutet, obwohl seine Entwickelung der Aesthetik (eigentlich die Lehre von der Empfindung oder dem Gefühle) unter dieser Wissenschaft, die ihm ihren Namen verdankt, auch nur die Anweisung versteht, wie man das als fertigen Stoff dargebotene Schöne empfinden soll, und sonach für das Schöne nur die Wahrnehmung der Vollkommenheit in der Wirklichkeit fordert. Sie ist sonach nicht vollkommen ethisch im höhern Sinne und beruht zu sehr noch auf der abstrakt-begrifflichen Grundlage der Leibnitz-Wolf'schen Theorie: erklärt er ja selbst das Genie nur als eine vorzügliche Macht der niederen Seelenkräfte, weil nur diese, nach seiner Annahme, sich mit der Wahrnehmung als solcher beschäftigen, und auf dieser allein auch die Darstellung des Schönen beruhe. Das Schöne ist ihm immer nur das sinnlich, körperlich Schöne, und auf dieser falschen Anschauung basirt dann auch die spätere, durchaus verwerfliche Trennung der schönen Wissenschaften in ihrem Gegensatz zu den schönen Künsten, als welche letztere nur auf das Sinnliche Bezug haben sollten. Baumgarten's Nachfolger haben wenig gefördert. Sulzer schob den Begriff der Vollkommenheit dem des Guten unter; Eberhard hielt im Princip an dem abstrakten Begriff ohne Vermischung mit dem Sinnlichen fest. Aehnlich einseitig, wenn auch meist nach der andern Seite, dem des reinen Sensualismus hin, waren die Engländer, die, wie Shaftesbury, Adam Smith, Hutcheson, Hogarth und selbst Edmund Burke, im vorigen Jahrhundert das Schöne zum Gegenstand ihrer Untersuchungen machten. Wahrhaft höhere Bestre-

Digitized by Google

bungen entwickeln sich da wiederum erst bei den Deutschen, und man kann sagen, daß zunächst von Winckelmann alle höhere Ansicht und aller bessere Sinn in der Kunstbetrachtung ausgegangen sei. Er ging von einer innern Anschauung aus, Lessing dagegen von der Entfaltung dieser Anschauung in den besonderen Verhältnissen der Wirklichkeit, wobei er namentlich die Charakteristik, die Individualität, die Darstellung der Wirklichkeit geltend machte, dabei aber doch immer die allgemeine Form des Schönen sucht, ohne ein eigentliches Princip dafür aufzustellen. Herder's Einmischung in den Streit zwischen Winckelmann und Lessing war wenig ersprießlich, denn er ließ sich nur durch dunkeln Instinkt treiben und es mangelt ihm Klarheit und Harmonie. Kant war es sodann, der die Theorie des ästhetischen Vermögens in der „Kritik der Urtheilskraft" weiter führte, indem er das Schöne in das uninteressirte Wohlgefallen setzte. Aber er fragt überall nur nach den Einwirkungen des Schönen auf Gefühl und Sinne, nirgend nach den objektiven Eigenschaften desselben, und kann deshalb auch nicht zur Klarheit darüber gelangen, weshalb nur gewisse Dinge das Gefühl des Schönen in uns erregen und befriedigen, andere nicht. Unserem Schiller gebührt der Ruhm, hier das Princip auf lange Zeit hinaus richtig erkannt und ausgesprochen zu haben, indem er das Schöne als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen faßte, welche Vereinigung erst das rechte Wirkliche sei; denn dadurch ließ er die Schönheit nicht allein auf dem Anschauenden, wie bisher, sondern zugleich auch auf dem Angeschauten und dem Inhalte desselben beruhen. Schelling war es, der diese rein objektive Erforschung des Schönen, geleitet durch das Princip Schiller's, zunächst weiter führte und ausführlicher begründete, während Fichte niemals zu einer lebendigen Vorstellung von dem Wesen der Kunst gelangte. A. W. v. Schlegel und selbst Goethe sind überwiegend kritisch, letzterer allerdings mehr von einer lebendigen Idee, von wahrer Anschauung ausgehend. Jean Paul (Friedr. Richter) ist sehr geistreich, aber in den inneren Gründen der Aesthetik sehr oberflächlich; Krug dagegen bloß reflektirend und ohne allen spekulativen Gehalt. Was Schelling als Princip klar und sicher hingestellt, was aber weder er selbst noch seine unmittelbaren Nachfolger auf diesem Gebiete (z. B. Solger) in organischer Gliederung durchzuführen vermochten, das ist erst neuerdings bei Hegel vollkommen durchgebildet worden. Nach ihm besteht die Schönheit in der Form des Absoluten in der erscheinenden Idee, die sich von der natürlichen zu der unvollkommenen Form des Symbols und endlich zur angemessenen des Ideals, und diese wieder durch die verschiedenen Künste bewegt. Das Schöne ist sonach die Idee in der Form begrenzter Erscheinung; seine erste Existenz also das Schöne in Natur und Geschichte, und als solches ein unbewußtes. Bewußt existirt es im sinnlichen Geiste, in der Phantasie, und damit es, bis dahin ein bloß innerliches, realisirt werde, ist seine äußerliche Erscheinung in der Kunst und durch die Kunst nothwendiges Bedingniß. Das Kunstwerk ist, von seinem Urheber losgelöset, allerdings wie ein Werk der Natur, aber es stammt zugleich aus dem Geist, ist die objektive Verkörperung des Ideals, von der jeder Rest roher Natur abgestreift sein muß. Demgemäß betrachtet Hegel die einzelnen Künste als ein stufenweises Heraus-

Digitized by Google

arbeiten des Geistes aus der Materialität. Die bildenden Künste (Architektur, Plastik und selbst Malerei) sind ihm noch stumme, durchweg materiale Künste; die Musik bewegt sich in der idealgesetzten Materialität des Tons; die Poesie dagegen auf rein geistigem Gebiete, sie ist der Uebergang des Geistes zum reinen Denken. Und so erscheint, wie ein geistreicher Mann sagt, dem wir bei dieser kurzen Darstellung vorzugsweise gefolgt sind, die Aesthetik auf diesem Standpunkt in Wahrheit als eine Wissenschaft des Schönen. Allein man darf sich hier auch nicht täuschen lassen, als wenn das Wesen der Kunst aus einer Metaphysik des Schönen hervorginge; denn der Ausgangspunkt der Aesthetik, vorzugsweise als Encyklopädie der Kunstwissenschaft, soll in der That nicht der Begriff des Schönen, sondern das Wesen der Phantasie sein.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der in der Gegenwart immer schärfer sich ausprägende Gegensatz eines gewissen Realismus gegen den sogenannten spekulativen Idealismus der erwähnten Philosophen eine wirkliche Berechtigung hat, indem er die von diesen fast übersehene praktische Seite des Gegenstandes klar hervorhebt und ihr zu ihrer vollen Bedeutung verhilft, zu einer Bedeutung, die diese praktische Seite um so mehr beanspruchen kann, als es sich zunächst in der großen Mehrzahl der hier vorkommenden Fälle um gegebene Kunstwerke handelt und nicht um ein bloßes Philosophiren. Wie förderlich nun aber ästhetische Grundsätze, ja wie unentbehrlich sie zur Beurtheilung gegebener Kunstwerke sind, da sie — wie Frauenstädt sagt — das dunkle Gefühl zum deutlichen Begriff erheben, so unfruchtbar sind sie doch für die Produktion schöner Kunstwerke. Die Aesthetik verhält sich in dieser Beziehung zur Kunst, wie die Moral zur Moralität, die Logik zur Vernunft, die Grammatik zur Sprache. So sehr uns die Moral in den Stand setzt, die Moralität der Handlungen — die Logik, die Vernünftigkeit der Urtheile und Schlüsse — die Grammatik, die Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks zu beurtheilen und zu prüfen, so wenig ist doch die Moral im Stande, einen Tugendhaften, die Logik einen vernünftig Schließenden, die Grammatik einen richtig Sprechenden hervorzubringen und zu machen. Alle derartigen Wissenschaften setzen das reale Können dessen, wovon sie eben die Wissenschaft sind, schon unbedingt voraus, denn sie alle greifen ja ihre Regeln und Grundsätze nicht aus der Luft, sondern abstrahiren sie aus der wirklichen Praxis. Gäbe es in der ganzen Natur keinen Dichter, so hätten wir auch keine Poetik, sowie, wenn es in der Natur keine Sprache gäbe, wir keine Grammatik, und wenn es keine Musik gäbe, wir weder eine Theorie derselben, noch (viel weniger) eine Aesthetik derselben haben würden. Was in der Kunst nicht gelernt werden kann, sondern angeboren sein muß, die ursprüngliche Schöpferkraft, das hervorbringende Talent, das Genie, welches sich in der Konception der ästhetischen Ideen kundgiebt, dazu können alle Aesthetiker der Welt nicht verhelfen. Darum thut die Natur wirklich in allen Künsten das Beste: die natürliche Anlage und das praktische Geschick zur Verrichtung dessen, wozu die theoretischen Kunstregeln die Anweisung geben. Das abstrakt begriffliche Wissen von den Kunstgesetzen und Kunstanforderungen macht noch bei weitem den Künstler nicht. Und es kann, wie die Erfahrung tausendfältig lehrt, Jemand

ein großer Künstler sein, ohne Aesthetiker zu sein, wie umgekehrt Jemand ein großer Aesthetiker sein kann, ohne Künstler zu sein. Das Kunstgenie fühlt meist die innere Nöthigung, seinen Gegenstand so oder anders auszudrücken, ohne sich gerade der Gründe, warum es eben diesen Ausdruck schön findet, bewußt zu sein. Der Aesthetiker kann im Stande sein, die Gründe anzugeben, warum der Ausdruck, den der Künstler gewählt, schön ist, und dabei doch unfähig, ein gleich schön ausgedrücktes Werk hervorzubringen. Aus diesem erfahrungsgemäß feststehenden Verhältniß ergiebt sich die Unbegründetheit, ja die Thorheit der oft an den ästhetischen Beurtheiler eines Kunstwerks, wenn er tadelt, gestellten Forderung: er solle es doch besser machen; nicht minder aber auch der vollständige Irrthum der Ansicht, als ob die bedeutenden Künstler auch gleichzeitig die treffendsten Beurtheiler von Kunstwerken aus der Sphäre sein müßten, in welcher sie sich berühmt gemacht, wie schon Helvetius ganz richtig bemerkt hat. Denn die ästhetischen Grundsätze der bedeutenden schöpferischen Künstler sind meist einseitig, sofern sie dieselben in der Regel meist nur aus ihren eigenen Werken abstrahiren, und dadurch nur die Art ihres eigenen Schaffens zur Regel erheben und dieses dadurch zu rechtfertigen und zu begründen suchen. — Wir haben schon oben die Aesthetik als Encyklopädie der Kunstwissenschaft bezeichnet. Demgemäß aber muß sie Philosophie und Geschichte der Kunst zugleich sein, ja bis auf einen gewissen Punkt gehört selbst die Formenlehre der Kunst in ihr Bereich, und man erkennt, daß die ausgeführte spekulative Erforschung und Begründung der Aesthetik zwar sehr wesentlich für sie gefordert werden muß, aber doch nur einen Theil ihres gesammten Umfangs repräsentirt, daß also auch hier, wie in so vielen ähnlichen Fällen, der scheinbar streng sich gegenüberstehende Idealismus und Realismus der Behandlung in der That sich gegenseitig ergänzen.

Wenn man diese allgemeine Darlegung der Bestimmung und des Wesens der Aesthetik als richtig anerkennt — sie erschien hier um so nothwendiger, als man gerade auch bei den Musikern oft eine nur einigermaßen klare Anschauung davon vermißt, und das vorliegende Werk grade auch die einschlagenden ästhetischen Fragen nothwendig in den Kreis seiner Betrachtung ziehen muß — so stellt sich nun von selbst die konkrete Beziehung auf die Aesthetik der Tonkunst der Betrachtung dar. Es ist schon ausgeführt worden, daß von Aesthetik überhaupt erst dann die Rede sein könne, wenn die Kunstgeschichte bei einem, dem erwachenden Bewußtsein günstigen Zeitpunkt angelangt ist, daß erst etwas hervorgebracht sein muß, ehe darüber philosophirt werden kann. Keine unter den Künsten hat aber diesen Standpunkt später erreicht, als die Tonkunst, die in der That erst seit hundert Jahren etwa in die Entwickelungsphase eingetreten ist, welche der Aesthetik genügenden Stoff zu eingehenderer, fruchtbarer Betrachtung und Behandlung geboten. Ist doch in Wahrheit — wie A. Kahlert ganz richtig bemerkt — die universalgeschichtliche Bedeutung der größten deutschen Dichter noch bei weitem nicht so gewaltig gewesen als die der größten deutschen Tonmeister, welche nicht nur ihrem Vaterlande, sondern der Welt Gesetze vorschrieben; ist doch die Musik mit Recht eine Weltsprache genannt worden, die jedes Volk nur unmittelbar, nicht erst durch Uebersetzung kennen lernen kann. Wohl war

Digitized by Google

schon lange die Musik zu einer Kunst ausgebildet und das Schöne in ihr gegeben, doch blieb sie nur Gegenstand des Genusses und der Verehrung, ohne in den Gesichtskreis ästhetischer Betrachtungen gezogen zu werden. Der würdige F Hand hat vollkommen Recht, wenn er sagt: Die Philosophen verachteten die Musik, oder gingen wenigstens auf die Frage nicht ein, ob wohl auch von der musikalischen Kunst eine Wissenschaft möglich sei. Nur die Regeln der Technik und der mathematische Inhalt beschäftigte die Forscher; und bis durch die Deutschen eine Wissenschaft des Schönen und der Kunst aufgestellt wurde, gebrach es an einer festen Grundlage. In den musikalischen Schriften des Alterthums macht das Aesthetische stets den schwächsten Theil aus. Inwieweit Pythagoras in der Musik nicht allein das Gesetz wohlgeordneter Verhältnisse und die mathematische Grundlage erkannt hatte, sondern auch das Entsprechende in den Gesetzen des sittlichen Lebens nachwies und den bildenden Einfluß der Musik zugleich praktisch erprobte: davon wissen wir nur sehr wenig. Plato erkannte von einem höhern Standpunkte aus in der Musik den Ausdruck des inneren Lebens als Nachahmung der verschiedenen Gemüthszustände und legte ihr die Idee des Schönen zu Grunde, welches als sittliche Schönheit mit dem Guten vereint aus Gott stammt und zu ihm führt. Schon er suchte die Bedeutung der Musik über die bloß sinnliche Lust emporzuheben (deshalb trat er auch als Gegner der bloßen Instrumentalmusik auf, die nur einen Sinnenreiz gewähre) und sprach gegen diejenigen, welche sie nur der Ergötzung halber zu schätzen pflegten, denn er erkannte in ihr eine Offenbarung der göttlichen Ideen. Aristoteles hatte diese Grundanschauung adoptirt, und legte der Musik einen geistigen, göttlichen Charakter bei, als einer freien Kunst, die weder dem Nutzen, noch dem Zeitvertreibe diene, sondern die in edler Bethätigung des Geistes und als Mittel sittlicher Erziehung wirke. Der mathematischen Theorie der Pythagoräer — gemeinhin Kanoniker genannt — trat Aristoxenus von Tarent mit dem Grundsatze entgegen, daß in Sachen der Musik nicht der Verstand allein, sondern das Ohr entscheide. Er leitete somit auf die Frage hin, welchen Antheil an der Musik der Verstand und mit ihm zugleich Empfindung und Gefühl habe. Hierauf baute indeß erst später Claudius Ptolemäus fort, der die Lehren der Harmonie fester begründete und zugleich den Ursprung der Musik im Gemüthe nachwies, wobei er denn auch den Charakter der Tonarten schärfer ins Auge faßte. Hier überall und noch lange Jahrhunderte weiter hinaus erscheint die Tonkunst überwiegend als Dienerin zunächst des Wortes, der Poesie; so auch in den Zeiten des frühern Christenthums, und das bis dahin behandelte Theoretische beschränkte sich überwiegend auf die Grammatik, denn an das, was in den Tönen gefällt, und wie es gefällt, dachten nur sehr Wenige. Als schöne Kunst kam die Musik noch nirgend in Betracht, denn dazu gehört ein tieferes Ergründen der Natur des Schönen, das ja erst möglich ward, als das Gebiet des gesammten Seelenlebens abgegrenzt und geordnet war. Und das geschah in der Zeit, als die Wolf'sche philosophische Schule in Baumgarten, wie wir schon angedeutet, den Begründer der Aesthetik erzeugte. Nichtsdestoweniger blieb auch da noch die Musik stets zurückgesetzt, in der man nur die „Dar-

Digitized by Google

stellung lebenbeschäftigter Empfindungen" sah und vom Schönen gar nicht oder doch nur nebenbei die Rede sein ließ. Man muß zugestehen, daß es den Philosophen bei wenigen Jahrhunderts in der That noch an allseitig anerkennenem Maßstabe, der mit dem Gewonnen zu vergleichen gewesen wäre, fehlte. Darum schwebte, was sie über Tonkunst vom ästhetischen Standpunkte beibrachten, meist in der Luft. Kahlert hat vollkommen Recht, wenn er die „Phantasien" Zalberg's und die des „kunstliebenden Klosterbruders" von Wackenroder als im Undeutlichen siehenbleibend bezeichnet und dasselbe von Forter's hierher gehörigen Aufsätzen behaupten, während dieser allerdings, Kant gegenüber, wohl dankbar ohne, worauf es bei der Musik eigentlich ankommt. Kant selbst hatte bekanntlich das bunte Spiel abgeurtheilt, die Musik habe des weitern gegangen Werth, als jene unter der schönen Künste, weil sie meist Genuß als Kultur (Gedankenmittheilung) beförderte, und man spricht ihm beshalb das „Gefüllt" ab, ein Wort, mit welchem gerade damals vielfacher Mißbrauch getrieben wurde. Daß es nicht gelingen konnte, mit den Kant'schen Kategorien auch die Tonkunst lebendig zu durchringen, bewies in seiner hergeblichen Mühen Heinrich Eas genug, und selbst unser Schiller wußte auf ästhetischem Gebiete mit der Musik nichts anzufangen, während Jean Paul und Schubart überall für diese Kunst schwärmen, ohne ihr doch im Geringsten ästhetisch weiter helfen zu können. Die Philosophie blieb hier bei der Ahnung stehen, die man einmal nicht ihre Sphäre ist, während die musikalische Theorie herauszuarbeiten versuchte, was sich finden ließ. Es entstand hier ein Mischverhältniß, und man verwechselte nur zu häufig die auf Grundlage tüchtiger theoretischer und historischer Kenntniß erwachsene Meiner ästhetischer, schonvernünftiger Betrachtung mit der wirklichen Aesthetik, weiter der freilich so lichtige, aber zum Kunstbetrachten durchaus nicht befähigte Rochlitz ein schlagendes Beispiel giebt. Jenes gewann man schon hier einmal die Ueberzeugung, daß die musikalische Theorie, sehr treffend mit der Grammatik der Wortsprache verglichen, das wesentliche Mittel, die nothwendige Vorbereitungsstufe sei, welcher immer erst die ästhetische Beurtheilung folgen könne — eine Ueberzeugung, von deren unumstößlicher Wahrheit ein großer Theil der modernen musikalischen Kritiker leider auch die leiseste Ahnung verloren zu haben scheint. Der Gewinn jener Ueberzeugung war für sein wesentlicher Fortschritt. Gleichgeltig aber sogar Schelling das sichere Vorstehen in die Betrachtung der Naturphänomene selbst an, und diese Verbindung einer Menge abstrakter und lerner Theorien in allen Zweigen des Wissens mußte auch auf die Behandlung der Aesthetik der Tonkunst von wesentlichem Einflusse sein. Man traute nun einschiedener und klarer auf die Anerkennung einer höheren Gebundenheit und auf einen Inhalt in der Musik und suchte ihr den Antheil an idealer Schönheit; man determinirte Natur und Geist, wies die Einheit beider nach und stellte die Verhältnisse zwischen Natur und Kunst fest, und dann natürlich auf die spezielle Aesthetik eine ungleich tiefere Rücksichtnahme üben mußte. Das auch Herbart's, bei sonst gründlich gebildetem Musikers, überwiegend mathematische Behandlung des physikophysischen Wissens die Aesthetik der Tonkunst nicht eben gefördert, so finden sich dagegen in den Schriften K. Ehrlin. F. Krause's

ſehr bedeutende und tiefe Blicke in das innerſte Weſen der Tonkunſt. Hegel war perſönlich mit den inneren Geſetzen unſrer Kunſt durchaus nicht näher vertraut, allein er hatte mit richtigem Blicke die Stellung derſelben in ihrer Bedeutung für die geſammte Romantik herausgefühlt, und ſein Bearbeiter Hotho iſt nach ihm, gerade was Muſik betrifft, mit weit mehr ſyſtematiſcher Strenge und darum natürlich auch wirkſamer und eindringlicher verfahren. Lange indeß iſt die Aeſthetik der Tonkunſt, wie aus dieſer Darſtellung hervorgeht, nur unſelbſtändig, als Theil der allgemeinen Aeſthetik behandelt worden. Was man aus Schubart's hinterlaſſenen Papieren in dieſer Beziehung an's Licht gebracht, enthält eben nur „Ideen", und Wilh. Müller's ſogenannte Aeſthetik der Tonkunſt iſt eben von aller wiſſenſchaftlichen Forſchung ſehr fern. Des Trefflichen außerordentlich Vieles, als tüchtige Bauſteine zu betrachten, findet ſich zerſtreut in mehreren muſikaliſchen Zeitſchriften, z. B. in der Cäcilia, den früheren Leipziger und Berliner (unter Marx) muſikaliſchen Zeitungen, während eigentlich ſpeziellere Werke auf dieſem Gebiet nur C. Seidel (Beiträge im „Charinomos"), ſodann F. Hand in ſeiner trefflichen „Aeſthetik der Tonkunſt", und G. Schilling, faſt gleichzeitig mit dem Ebengenannten, in ſeinem „Verſuch einer Philoſophie des Schönen in der Muſik" geliefert haben. Ganz neuerlichſt endlich hat noch ein kleines Schriftchen von Ed. Hanslick unter dem Titel: „Vom Muſikaliſch-Schönen" einen Verſuch zur Reviſion der Aeſthetik der Tonkunſt unternommen, der manchen ſchiefen Anſichten feſt entgegentritt, in ſeinen Grundprincipien indeß, ſoweit wir ſie als wahr anzuerkennen haben, keineswegs vollſtändig neu iſt, wie man zu glauben verſucht ſein könnte. Wenn die Aeſthetik der Tonkunſt in der That eine Encyklopädie der Tonwiſſenſchaft iſt, ſo ergiebt ſich ihr Umfang und Inhalt von ſelbſt, und aus ihrer immer gründlicheren Bearbeitung ſowohl vom muſikaliſch theoretiſchen und praktiſchen, als vom hiſtoriſchen und ſpekulativ philoſophiſchen Standpunkte aus — alles bisher Gegebene iſt bis jetzt noch mehr oder minder gelungener, wenn auch höchſt dankenswerther Verſuch — würde für den Komponiſten und ausübenden Muſiker, für das geſammte gebildete Publikum und endlich für die Vervollkommnung der Tonkunſt ſelbſt ein außerordentlich reicher Segen entſpringen. Vergl. auch Kunſt, Muſik, Schönheit.

Aeſthetiſch, in wörtlicher Bedeutung: Alles, was der Empfindung, dem Gefühle, beſonders dem innern, geiſtigen Gefühle angehört; ſodann was in das Gebiet der Aeſthetik (ſ. d. Art.), des ſogenannten guten Geſchmacks gehört. Kunſt und Poeſie, als zunächſt auf das Gefühl wirkend, haben die Aufgabe, in allen ihren Darſtellungen äſthetiſch im beſondern Sinne zu ſein, dem guten Geſchmacke überall zu entſprechen, alſo ebenſo das Handwerksmäßige, Triviale, als das Widrige, Gemeine von ſich fern zu halten. Es iſt ein aus oberflächlicher Anſchauung entſpringender Irrthum, jede Darſtellung des Häßlichen für unäſthetiſch zu halten. Schiller's Franz Moor, Mozart's Monoſtatos, Beethoven's Pizarro, ſind weder ſchön noch erhaben, ſind an ſich betrachtet häßliche Geſtalten. Doch wird Niemand behaupten wollen, daß ſie an ihrer Stelle und in der dichteriſchen oder muſikaliſchen Darſtellung unäſthetiſch ſeien. Praktiſch mit

Digitized by Google

Bezug auf die Tonkunſt betrachtet, ſind z. B. ſchneidende oder gehäufte Diſſonanzen, widerhaarige Rhythmen, unzuſammenhängende Harmonieſolgen, excentriſche Modulationen, zerriſſene melodiſche Phraſen, ſelbſt die einzelnen komiſchen Effecte, wie ſie in materieller Malerei die Muſik hervorzubringen vermag, an und für ſich gewiß nicht ſchön. Jedenfalls aber ſind ſie äſthetiſch, ſobald ihre Verwendung von künſtleriſchem Bewußtſein getragen, der Idee, dem auszudrückenden Gedanken, der durch die Situation bedingten Empfindung entſpricht, ſobald auch in ihnen der innere Halt und Zuſammenhang, die innere Uebereinſtimmung einer Phantaſieſchöpfung (die äſthetiſche Wahrheit) ſich bekundet. Der bloße Abklatſch der Natur in Darſtellungen, welche die Kunſt zu vermitteln hat, kann im höheren Sinne äſthetiſch nicht genannt werden, ſofern es Aufgabe der letzteren iſt, ſtets bis auf einen gewiſſen Punkt wenigſtens zu idealiſiren; am wenigſten wird ein ſolcher Abklatſch ſo bezeichnet werden dürfen in der Tonkunſt, welcher die Möglichkeit, ihren Stoff plaſtiſch, wie die übrigen Künſte, oder den reflectirenden Gedanken klar und beſtimmt durch das Wort vermittelt, wie die Poeſie, zu geſtalten, nicht im gleichen Maaße gegeben iſt. Wenn man aber alle Vorſtellungen, die durch die Einbildungskraft verſinnlicht und auf gefällige Art ausgedrückt ſind, die Vorſtellungen des Schönen, des Erhabenen und ſelbſt des Häßlichen in dem ſchon angedeuteten Maaße, unter die Kategorie der äſthetiſchen Ideen ſubſumiren kann, ſo hat auch der Sprachgebrauch uns gewöhnt, mit Rückſicht auf die erſte allgemeine Bedeutung des Worts, von einem äſthetiſchen Gefühl und einem äſthetiſchen Urtheil da zu reden, wo es ſich lediglich um das reine, ſinnliche Wohlgefallen handelt, das ein Kunſtwerk, ein Tonſtück ohne alle Berückſichtigung ſeiner etwaigen Bedeutung erregt — und um das unbefangene Ausſprechen dieſes Wohlgefallens, das freilich nicht eigentlich ein Kunſt- (äſthetiſches) Urtheil, ſondern nur eine, natürlich Jedem unverwehrte, ſubjektive Meinungsäußerung ſein kann, die nicht von Kunſtprincipien ausgeht, ſondern allein auf dem jedesmaligen Standpunkte der Geſchmacksbildung des Einzelnen baſirt. Man ſollte da eigentlich dieſes „äſthetiſche Gefühl" nur als das Gefühl des Angenehmen, dieſes „äſthetiſche Urtheil" nur als das Ausſprechen des ſubjektiven Eindrucks bezeichnen. Es giebt ſehr viele Tonſtücke, die angenehmen Eindruck hervorbringen, die harmoniſch, formell durchaus regelrecht, gründlich, tadellos, vielleicht mit großer Gewandtheit in Verwendung der techniſchen Kunſtmittel gearbeitet, und doch nichts weniger als äſthetiſch ſind. Ebenſo kann der Vortrag eines Tonſtücks techniſch untadelhaft und durchaus korrekt ſein, ohne daß man ihn äſthetiſch nennen dürfte. Dies wird nur da der Fall ſein können, wo dem Tonſtücke, dem kleinſten wie dem größten, in Wahrheit eine Idee zu Grunde liegt, wo alle äußeren Mittel und Formen der Darſtellung (und ebenſo auch der Vortrag) dieſer Idee entſprechen, wo das rechte Maaß zur Verſinnlichung derſelben ſtreng inne gehalten, der richtige und einfachſte Weg zur Verlebendigung derſelben auch im Gemüthe des Hörers verfolgt, auch er zu geiſtiger Theilnahme und Thätigkeit erregt wird. Die Principien der Aeſthetik der Tonkunſt geben dazu die nöthige Handleitung, das innewohnende äſthetiſche Gefühl aber und deſſen wohlgeleitete Ausbildung durch

Digitized by Google

ſorgſames Studium der Natur und Kunſt und ihrer Werke muß dabei das beſte thun.

Aeußerſt, als Zuſatz zu Tempozeichnungen, den höchſten Grad ausdrückend (ital. di molto), z. B. Adagio di molto, äußerſt langſam.

Aeußerſte Stimmen, auch Außenſtimmen, in mehrſtimmigen Kompoſitionen für Geſang der Sopran und Baß, für Inſtrumente z. B. erſte Violine und Contrabaß, oder die entſprechenden Blasinſtrumente, zum Unterſchiede von den dazwiſchen liegenden, mehr ausfüllenden Mittelſtimmen. Die Fortſchreitungen der ä. St. fallen dem Zuhörer vorzugsweiſe in's Ohr, und iſt deshalb ihre Führung ſtrengeren grammatiſchen Regeln unterworfen, wie man z. B. bei Führung derſelben die in den Mittelſtimmen wohl zuläſſigen verdeckten Quinten und Oktaven, unregelmäßige Auflöſungen ꝛc. wohl zu vermeiden hat.

Aevĭa, Abkürzung des Wortes Allelujah durch Auslaſſung der Konſonanten, wie ſie in älteren Kirchenſtücken bisweilen vorkommt.

Affābile, angenehm, gefällig, freundlich, liebreich.

Affabili-Weſtenholz, eine der berühmteſten Sängerinnen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. 1725 in Venedig geboren, glänzte ſie ſchon in früher Jugend an den bedeutendſten Bühnen Italiens, von wo ſie 1756 mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft nach Lübeck kam. Hier erregte ſie, wie ſpäter in Hamburg, ſowohl durch den bedeutenden Umfang, als die Klarheit und das Metall ihrer Stimme, durch deren außerordentliche Biegſamkeit, durch den ausdrucksvollſten Vortrag namentlich im Adagio, nicht minder durch die treffliche und klare Ausſprache auch des deutſchen Textes, außerordentliches Aufſehen. Später ward ſie als Hofſängerin in Schwerin engagirt und verheirathete ſich mit dem dortigen Kapellmeiſter Weſtenholz. Sie ſtarb daſelbſt allgemein betrauert i. J. 1776.

Affannāto, unruhig, wehmüthig, ängſtlich.

Affect (Affetto), eine heftigere, aber ſchneller vorübergehende Gemüthsbewegung, eine ſchnell entſtehende Erregung und Aufwallung der Seele; ſonach der Gegenſatz von Leidenſchaft, welche die Seele dauernd und anhaltend einnimmt, wie Kant ſo treffend erklärt: „Der Affect iſt eine Fluth, welche die Dämme durchbricht, die Leidenſchaft ein Strom, der ſich immer tiefer eingräbt" — wenn auch die Unterſcheidung der älteren Pſychologen, wonach die Affecte dem Gefühls-, die Leidenſchaften dem Begehrungsvermögen zugeſchrieben wurden, mit der Lehre von den verſchiedenen Seelenvermögen ſelbſt aufgegeben iſt. Die Affecte ſind je nach den Grade der Erregung verſchieden; ſie können betäubend, ſelbſt todbringend wirken. Uebrigens giebt es aufregende (excitirende), z. B. Freude, Zorn, Rache ꝛc. und niederſchlagende (deprimirende), z. B. Gram, Betrübniß, Schreck ꝛc. und ſie ſtellen ſich auch in körperlichen Veränderungen dar (Erröthen, Erblaſſen, ſelbſt unter Umſtänden Lachen und Weinen). Die Gefühle, welche den Affect nicht bilden, ſondern nur ihn begleiten, ſind angenehme oder unangenehme, oder gemiſchte, z. B. möglicherweiſe bei der Ueberraſchung. Lebhaftigkeit und Dauer der A. hängt ebenſowohl von den Vorſtellungen, durch welche ſie erregt werden, und von dem Intereſſe derſelben für

Digitized by Google

den Einzelnen, als von der Phantaſie und dem ſogenannten Temperament ab. Die Darſtellung derſelben nach den verſchiedenſten Richtungen hin iſt eine Hauptaufgabe der Muſik und erfordert, wie aus den gegebenen Andeutungen ſchon hervorgeht, eine außerordentliche Mannichfaltigkeit der Nuancirung, der wohlerwogenſten und feinſten Unterſchiede, ſoll ſie wahr und charakteriſtiſch ſein, und weder der nöthigen Beſtimmtheit entbehren, noch übertrieben und ſchroff erſcheinen, wobei noch feſtzuhalten iſt, daß auch in der Zeichnung des höchſten Affects ſtets das äſthetiſche und ethiſche Moment, das jede Kunſtdarſtellung bedingt, in ſeinem Rechte bleiben muß. Strenges Feſthalten am Princip des Schönen, neben tieferem pſychologiſchen Studium und feiner Beobachtungsgabe ſind dem Tondichter dafür unerläßlich.

Affectvoll, affettuōso, patetico.

Affettuōso, auch affettuosamente und con affetto, mit warmem Gefühlsausdruck, mit herzlich-innigem, auch wohl leidenſchaftlichem Vortrage; bezieht ſich zunächſt auf die Melodie und fordert einen warm-empfundenen, fein ſchattirten Vortrag derſelben, mit Vermeidung aller grellen Färbung. Bisweilen ohne weitere Tempobezeichnung über einem Tonſtück, bezeichnet es ein zwiſchen Adagio und Andante liegendes Zeitmaaß. Affettuosissimo, der höchſte Grad des Affettuoso.

Affillard, Michel l', Mitglied der kön. Hofkapelle zu Paris, bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts, ſtarb im April 1708 zu Verſailles. Namentlich auch als Geſanglehrer ſcheint er eines großen Rufs genoſſen zu haben. Dafür ſprechen die von ihm herausgegebenen Principes très-faciles pour apprendre la Musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, et à livre ouvert. 1705 erſchien die erſte, und ſchon 1710 die ſechſte Auflage; 1717 erſchien noch eine neue in Quartformat. Das Werk iſt namentlich auch deshalb bemerkenswerth, weil der Verfaſſer zu Anfang eines jeden, von ihm als Beiſpiel angeführten Geſanges das Tempo nach dem Chronometer von Sauveur angegeben.

Afflitto, con afflizione, betrübt, wehmüthig, ſchmerzlich.

Affrettando, Affrettōso, eilend im Tempo, treibend.

Afranio, Kanonikus zu Pavia, wo er auch gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts geboren war (nach Andern zu Ferrara). Ihm wird die Erfindung des Fagotts zugeſchrieben, die er um das Jahr 1539 gemacht haben ſoll. Trotz manchem gegen dieſe Annahme erhobenen Bedenken werden wir ſie doch als begründet annehmen müſſen, da der gelehrte Kanonikus zu St. Lateran, Ambr. Teſ. Albonesio in ſeiner, 1539 zu Pavia gedruckten und dem Afranius dedicirten Introductio in Chaldaicam linguam etc. Seite 179 zugleich eine Beſchreibung und Abbildung deſſelben (Descriptio ac simulacrum Phagoti Afranii) davon giebt. Walther's Angabe (in ſ. Muſik. Lex.), ein gewiſſer Aſiano ſei der Erfinder, beruht deshalb wohl auf einem Irrthum.

Afzelius, David Aug., Sproſſe eines berühmten ſchwediſchen Gelehrtengeſchlechts, geb. 6. Mai 1785, ſeit 1821 Pfarrer zu Enköping, als Dichter

Digitized by Google

am Nibelungenlied stärkeren Anteil nehme, ist ihre Verantwortlichkeit wegen der von ihm im Verein mit Grimm in drei Bänden herausgegebenen Altdänischen Heldenlieder (Kopenhagen, 1811—16; neue Ausgabe 1854—57) bekannt. Sie starb am 6. Juli 1854 in Kopenhagen.

Agade, die in Babylonien von Sargon (s. d.) gegründete Residenzstadt (nach Anno gemein), in der Form aus dem Texte seiner Bilde Akkad, nur bei ihr mit dem Artikel Akkadi, und dem Namen Akkader angeführten und gleich hoher Bedeutung, aber bei Genesis, wie im Bilde, ausgelegt wird.

Agäen, Nebenfluß, bei in dem Jahrhundert mit Gründung einer geschichtlichen und geschichtlich mit dem Nibelungenlied verbundenen, gewaltigen Bedeutung von Gelehrten, Sammlungen und heiligen Bibliotheken im Jahre, wie mit denen die Geschichte bei der Eroberung und Verwüstung 1618 Rom. Die geschichtlichen Ereignisse, die Verwüstung der Provinzen und die Eroberung von Nibelungenlied bei großen Gelehrten Genossen, gemeinsam von den Nibelungenliedern Rom Gelehrten) — Nibelungenlied, Nibelungenlied, — wie mit dem Jahre zu Rom Gelehrten (s. d. Art. XI. mit im Briefe Jan. 15. 121 Genes. 1. Rom Gelehrten) und mit Gelehrten verschiedener Rom Gelehrten, bis jetzt, und die Bibliotheken und Rom Gelehrten in Gelehrtenbibliothek, haben in der Genesis 1618, verwüstet, Rom Gelehrten und mit Gelehrten Rom Gelehrten Gelehrtenbibliothek, entschieden von Gelehrten verfolgt. Genesis Gelehrten Gelehrten 1618 Rom und 1618 Rom Gelehrten von Rom Gelehrten Gelehrten, wie Genesis verwüstet zur endlichen Rom Gelehrten Gelehrten Gelehrten. Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten. Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten Gelehrten

Stimme und das trefflichen Vortrags so anerkannt, daß seine Leistungen fast sprichwörtlich geworden. In einem großen dichterisch-musikalischen Wettkampfe ward er einst von 30,000 Zuhörern einstimmig als Sieger begrüßt. Die Behauptung, er sei der Erfinder der tragischen Chöre gewesen, beruht auf einem Irrthum, da diese schon ein Jahrhundert früher von Aeschylus (s. dies.) angewendet wurden, und hat ihren Grund wahrscheinlich in der Verwechselung mit einem andern Agathon, der etwa um das Jahr 450 v. Chr. in Athen gelebt und die tragischen Chöre vervollkommnet haben soll.

Agazzari, Agostino, aus einem adeligen Geschlechte Italiens, geb. am 2. Dezbr. 1578 zu Siena (nicht 1598, wie Einige behaupten, da schon 1600 eine Sammlung Madrigali armoniosi von ihm im Drucke erschien), ein sehr bedeutendes musikalisches Talent, Schüler des berühmten Ludovico Viadana (s. dies.), unter dem er die Tonsetzkunst und namentlich auch die von dem genannten Meister neuerfundene Gattung der sogenannten Kirchenkonzerte gründlich kennen lernte, und zur weiteren Verbreitung der letzteren viel beitrug. Ursprünglich nur die Musik zu seinem Vergnügen betreibend, zog ihn dieselbe so unwiderstehlich an und sein Talent entfaltete sich so außerordentlich, daß er sie zum Lebensberufe erwählte. Er hielt sich längere Zeit am Hofe des Kaisers Matthias zu Wien auf, kehrte dann nach Italien zurück und ward Kapellmeister von S. Apollinare und des deutsch-ungarischen Kollegiums in Rom, wo er die erwähnte neue Gattung der Kirchenkonzerte einführte. Später ward er zum Kapellmeister des römischen Seminariums erwählt, und kam dann im Jahre 1630 in gleicher Eigenschaft an die Domkirche seiner Vaterstadt, wo er am 10. April 1640 (nach Andern erst 1645) starb. Er führte den Beinamen Accademico armonico intronato, und hat eine reiche Sammlung werthvoller Madrigalen, Motetten, Psalmen, Litaneien ꝛc., von denen mehrere Werke wiederholte Auflagen erlebt haben, erscheinen lassen. Auch schrieb er 1614 zu einer Vermählungsfeier: Eumelio, dramma pastorale cogl' intermedii apparenti, das ebenfalls gedruckt ward, und libri II Sacrarum Cantionum, binis, ternis quaternisque vocibus concinendae (op. 5 Motectarum. Venet. 1609), welch Letzteren eine lange Abhandlung über das Instrumentenspiel, den Gebrauch der Instrumente im Konzert, sowie über die rechte Art, den Baß zu beziffern und über dem bezifferten Baß zu spielen (Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto), vorausgeht, aus welcher sich ergiebt, daß die sogenannte Erfindung des bezifferten Basses, welche meist ausschließlich dem Viadana zugeschrieben wird, mindestens Agazzari gleichmäßig beigelegt werden könne. E. L. Gerber führt noch ein später, zu Siena 1638, gedrucktes theoretisches Werk unsers Meisters an: La Musica ecclesiastica, dove si contiene la vera diffinitione della Musica come scienza, non più veduta, e sua nobilitá. Uns ist es nicht zu Gesicht gekommen, und weder Baini, noch selbst der fleißige C. F. Becker erwähnt desselben; es muß dahin gestellt bleiben, ob Kiesewetter's Annahme, dies sei nur eine neue Ausgabe der schon erwähnten Abhandlung über den bezifferten Baß ꝛc., begründet ist oder nicht.

Agelaus, ein griechischer Zitherspieler, etwa um 550 v. Chr., aus Tegea

Digitized by Google

gebürtig, der erſte, welcher bei den großen Spielen zu Delphi mit ſeinem Zitherſpiel, ohne Geſang, den Preis erlangte.

Agende, das Buch, in welchem für den Geiſtlichen von der kirchlichen Oberbehörde des Landes die Ordnung des Gottesdienſtes und die Form der geiſtlichen Amtshandlungen vorgeſchrieben iſt, und das die erforderlichen Formulare, Gebete, Antiphonien und Kollekten enthält. Auch die nach dem Ritus der einzelnen Landeskirchen gebräuchlichen Geſänge, ſei es für den Geiſtlichen allein oder den kirchlichen Sängerchor — die jetzt gemeinhin ſpeciell ſogenannte Liturgie — für den Altardienſt vor oder nach der Predigt, beim Abendmahl ꝛc. ſind darin enthalten. Außer den officiell eingeführten ſind in der proteſtantiſchen Kirche auch mancherlei literariſch-muſikaliſche Privatarbeiten unter dieſem Namen erſchienen, z. B. von Rußwurm, Naue, Rohleder u. ſ. w. Vgl. auch: Missale.

Agevŏle (adſchehw-), con agevolezza, leicht, gewandt.

Aggiustatamente (adſchuſt-), pünktlich, genau im Takt.

Aggraver la fugue (-wéh la fühg), Vergrößerung der Fuge, ſ. Fuge.

Agias, ein altgriechiſcher Muſiker, angeblich um die Zeit des Trojaniſchen Kriegs, etwa 1200 v. Chr., der ſich bedeutende Verdienſte um die Verbeſſerung und Veredlung der helleniſchen Muſik erworben haben ſoll.

Agiatamente (adſchat-), gemächlich, bequem.

Agilitá (adſchil-), con, mit Leichtigkeit (franz. avec agilité [aſchil-]).

Agilmente (adſchil-), munter, leicht, hurtig.

Agincour, d' (d'Aſchengkuhr), zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter franzöſiſcher Orgel- und Klavierſpieler. Er war dritter königl. franzöſ. Organiſt und zugleich als ſolcher bei der königl. Kapelle der Metropolitankirche zu Rouen angeſtellt, wo er um 1755 ſtarb. Seit dem Jahre 1733 ſind von ihm mehrere Kompoſitionen für Orgel und Klavier zu Paris im Stiche erſchienen.

Agitāto (adſchit-), auch con agitamento oder con agitazione, ſehr bewegt, unruhig, leidenſchaftlich. Wird bisweilen, doch mit Unrecht, als Tempobezeichnung gebraucht, wo es dann eine ſchnellere Bewegung andeuten ſoll. Es iſt ſeinem Weſen nach lediglich Vortragsbezeichnung, und deutet eine ſtärkere Gemüthsbewegung, eine Leidenſchaftlichkeit an, verlangt alſo einen heftigeren, wilderen und energiſcheren Ausdruck mit wachſender Tonſtärke. Demgemäß kann man es nicht nur, wie gewöhnlich geſchieht, den ſchnelleren Tempobezeichnungen (Allegro, Presto), ſondern auch langſameren, z. B. dem Andante hinzufügen. — **Agitato con passiōne,** leidenſchaftlich bewegt, verlangt einen noch ſtürmiſcheren Vortrag, der ſich durch ein dem Charakter entſprechendes Schwanken des Tempo, bald eilend, bald zögernd, doch mit feinem Inſtinkt ſtets in das urſprüngliche Tempo zurückkehrend, um nicht die rhythmiſche Einheit ganz zu zerſtören, kundgiebt.

Agneſi, Maria Tereſ. di, aus einer edlen Familie Mailand's, geboren daſelbſt im erſten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, Schweſter der durch ihre tiefe Sprach- und mathematiſche Gelehrſamkeit berühmten Maria Gaetana A. (geb. 1718, geſt. 1799), eine ſehr vorzügliche Dilettantin in der

Tonkunst, die auch als Komponistin bedeutendes Talent bewährte. Um das Jahr 1760 wurden mehrere Sonaten und Konzerte für Klavier von ihrer Komposition auch in Deutschland bekannt; außerdem hat sie eine Anzahl von Kantaten und drei Opern (Sofonisba, Ciro in Armenia, Nitocri) geschrieben, die nicht ohne Erfolg blieben. Wir kennen weder ihr Geburts- noch ihr Todesjahr, noch sonst Weiteres von ihren Lebensumständen; es scheint, als habe der leuchtende Ruhm ihrer Schwester, die ja bekanntlich einen mathematischen Lehrstuhl an der Universität Bologna inne hatte, die bescheidene Priesterin der Tonkunst gänzlich vergessen lassen.

Agnus Dei, (O Lamm Gottes), nach Joh. I. 29, ursprünglich das Gebet des katholischen Priesters während der Messe, das dieser kurz vor der Kommunion verrichtet. Dies geschah schon nach der Anordnung Gregor's des Großen, zu Ende des 6. Jahrh. Papst Sergius I. (688) bestimmte, daß dieses Gebet gleichzeitig vom Priester und von der Gemeinde gesungen werden solle, und dies geschah während der Administration der Hostie, wie noch in der Liturgie auch vieler protestantischen Kirchen, der Choral „Christe, du Lamm Gottes", die deutsche Nachbildung des Agnus Dei, bei der Austheilung des Abendmahls oder bei der Konsekration gesungen zu werden pflegt; die dreimalige Wiederholung des Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis — mit dem Schlusse: da nobis pacem, ward erst im 12. Jahrhundert allgemein angenommen. Die Bestimmung des Sergius, wonach dieser Gesang ein kirchlicher Volksgesang werden sollte, ward übrigens bald vergessen, und man überließ die musikalische Ausführung desselben dem Sängerchor. So finden wir es heute noch in der katholischen Kirche, wo nun das Agnus Dei den Schlußsatz der musikalischen Messe bildet, wie denn auch der Ausdruck selbst gewöhnlich zur Bezeichnung dieses Theils der Messe als besonderen Tonstücks gebraucht wird. S. Messe.

Agobardus, geb. in Spanien 779, kam schon als Kind nach Frankreich, widmete sich dem geistlichen Stande und ward 808 zum Koadjutor des Erzbischofs zu Lyon gewählt und später selbst mit dieser Würde bekleidet. Ein sehr gelehrter Mann und eifriger Ketzerverfolger, ward er durch des Amalarius Schrift De Ecclesiae officiis zu einer heftigen Widerlegung angereizt, die in seinem Traktat De divina Psalmodia erschien, und der bald darauf noch sein Tractatus de correctione Antiphonarii folgte. Beide Schriften sind für den Musikhistoriker von Wichtigkeit, und finden sich in der Ausgabe seiner Schriften von Papyrius Masson, Paris 1605; später (1666) nochmals gedruckt. Agobardus starb am 6. Juni 840 zu Saintonge.

Agoge, in der griechischen Musik diejenige Art der Melodieführung, bei welcher die einzelnen Töne stufenweise aufeinanderfolgen, ohne daß indeß eine anderweite melodische Ausschmückung dadurch ausgeschlossen gewesen wäre, wenn nur die accentuirten Melodienoten jenem stufenweisen Gange auf- oder abwärts treu blieben. Lateinisch nannte man diese Gänge Ductus, und zwar D. rectus, wenn sie aufwärts, D. reversus, wenn sie abwärts, und D. circumcurrens, wenn sie wechselnd in auf- und absteigender Reihe gingen.

Agoge rhythmica, bei den Griechen das, was wir Tempo, Zeitmaaß, nennen.

Digitized by Google

Agora, jetzt Amari, ist westlich vom Thore Bab Amara (s. passender Text). als Einheimst. Die von Gruben freien Agora von Kanzlichkeit (einzige, alles nördlich, westliche, öffentlich), welche zu gewissen Zeit, gewisse Gerichte verhandelt wurden, und wo man sich versammelte, um Waaren einzukaufen, wie die Orden und Kaufgeld, in der Stadt, wie Orient zu reinigen Seiten. Die Kanzlichkeit, Kapuzinerkirchen und Klöstlichkeiten genannt, haben den Eingang zugeordnet und von Straße zu verbieten, wie sie auch für den Verkehrsleben von Kaufmannschaften Waaren tragen, wenn verschiedene Kanzlichkeiten Gebäuden machen und sagt. m. Alle in der Kirchlichkeit und allen Gebäude des Kanonik und Kapitol an den verschiedenen Kanzlichkeiten Kanzlichkeiten, die man an jenen Thore gebrauchen Waaren haben, in ungefähr natürlich auch von Kapuzinerkirchen und Kanzlichkeiten, wie man an Kanzlichkeiten Kanzlichkeiten, wenn Kanzlichkeiten Gebäuden Waaren ausgestellt in Kirchen von Kapuzinerkirchen Kapuzinerkirchen, Kanzlichkeiten und Kanzlichkeiten Kanzlichkeiten, wie man an Kanzlichkeiten Kanzlichkeiten, wenn

lichen Tonkünſtler vielfach bewährt — und an ſeine Stelle unſern A. berufen, hat Baini bereits ausreichend widerlegt. Er war ſchon nach dem Urtheile ſeiner Zeitgenoſſen, einer der geiſtreichſten und talentvollſten Tonkünſtler, und einer der Erſten, welcher für 16, 24, ja 48 Stimmen zu 4, 6, und 12 Chören ſchrieb. Als einſt Papſt Urban VIII. in den Vatican kam, während Agoſtini eine ſeiner 48ſtimmigen Meſſen aufführte (Manuſcripte derſelben finden ſich in der Bibliothek des Hauſes Corſini alla Lungara und im Archiv des Vatican), verweilte er dort und hörte erfreut bis zum Ende zu, worauf er als Zeichen ſeiner Befriedigung den Meiſter mit freundlicher Kopfneigung grüßte. Gedruckt ſind von ſeinen Kompoſitionen zu Rom 2 Bücher Magnificat und Antiphonen, und 5 Bücher acht- und zwölfſtimmige Meſſen in den Jahren 1619—1628. Außerdem hat P. Martini im 2. Theil ſeines Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto, als Beiſpiel ein Agnus Dei A.'s aufgenommen, in welchem drei verſchiedene Kanons ſelbſtändig und doch eng verbunden, dabei nach Melodie und Harmonie durchaus natürlich und ungezwungen durchgeführt ſind, und das in den werthvollen Anmerkungen des Pater Martini mit Recht als ein Muſter, ja als ein Erzeugniß des höchſten Genies wie der tiefſten Wiſſenſchaft ſo der praktiſchen Gewandtheit gerühmt wird. — Uebrigens iſt er nicht mit einem gleichzeitig lebenden Tonkünſtler deſſelben Namens (der übrigens wohl richtiger Agoſtino genannt wird) zu verwechſeln; dieſer war in Piſa heimiſch, und ließ 1611 in Rom ein Werkchen: Battuta della Musica, erſcheinen.

Agoſtini, Pietro Simone, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts römiſcher Ritter, der ſich am Hofe zu Parma aufhielt, ein geſchickter Muſiker, von welchem 1680 zu Venedig eine Oper: Il Ratto delle Sabine, gegeben ward. Giuſ. Paolucci giebt in ſeiner Arte prattica del Contrappunto auch eine kontrapunktiſche Arbeit unſers A., als Beiſpiel zur Nachahmung, und wenn wir daneben zu gleichem Zwecke Beiſpiele von Orlando Laſſo, Paleſtrina, Caldara, Marcello, Fux, Händel, Morales, Clari ꝛc. finden, ſo wird ſchon daraus ſich ergeben, wie hoch man dieſen Agoſtini in ſeiner Kunſt zu ſtellen hat. Leider iſt nichts Näheres über ſeine Lebensumſtände bekannt.

Agrell, Johann, geb. zu Löth in Oſtgothland am 1. Febr. 1701, auf dem Gymnaſium zu Linkjöping vorgebildet, widmete ſich dann auf der Univerſität Upſala dem Studium der ſchönen Wiſſenſchaften und der Muſik. Schon 1723 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Kammermuſikus nach Kaſſel und blieb hier bis zum Jahre 1746, während welcher Zeit er als Violin- und Klaviervirtuos eine größere Anzahl der deutſchen Höfe bereiſete und überall mit Beifall aufgenommen ward, und auch Italien mehrmals beſuchte. Im letztgenannten Jahre ward er nach Nürnberg als Kapellmeiſter berufen, wo er bis zu ſeinem Tode (19. Januar 1765) blieb. Im Stich erſchienen von ihm Klavierkonzerte und Klaviertrio's, Sinfonien, Klavier- und Violinſolo's, die zu ſeiner Zeit höchſt beifällig aufgenommen wurden und in Wahrheit Zeugniſſe eines erfreulichen, tüchtig gebildeten Talents ſind. Er ſoll auch Kirchenkantaten, Magnificat und andere ähnliche Werke komponirt haben, die aber wie ſeine „Anleitung zur Kompoſition" und

Digitized by Google

seine „Tabellen für den Generalbaß und die Tonsetzkunst" und nicht minder seine einst sehr beliebten Serenaden nicht veröffentlicht worden sind.

Agréments (Agremängh), musikalische Verzierungen, Vorschläge, Triller ꝛc.

Agresta, Agostino, nach Scipione Ceretto's Zeugniß in seinem, 1601 zu Neapel erschienenen Werke: Della pratica musicale vocale e stromentale, einer der größten Komponisten der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Schicksalen und Verhältnissen indeß nichts weiter verlautet. Er mag hier erwähnt sein, um daran die Bemerkung zu knüpfen, daß die damalige Zeit, wie es ja auch heutzutage wohl noch geschieht, nicht eben sparsam mit den Superlativen des Lobes und der Anerkennung umging, und daß man sich also sorglich hüten muß, ohne sonstige augenfällige Beweise gar zu viel auf derlei Nachrichten zu bauen.

Agricola, Alexander, ein Niederländer von Geburt, Schüler Ockenheim's, ein sehr bedeutender Kontrapunktist zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Kapellmeister Philipps von Spanien, starb im sechzigsten Lebensjahre zu Valladolid; aber weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr sind bis jetzt ermittelt. Eine Anzahl seiner Werke wird, nach Baini's Bericht, im Archiv der päpstlichen Kapelle aufbewahrt, und Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, gab in seinen ersten derartigen Druckversuchen in Venedig, wofür er von der Republik ein Privilegium erhielt, fünf Messen Alex. A.'s heraus, und zwar im Jahre 1504, nachdem er schon ein Jahr früher in einer Sammlung von 150 weltlichen Gesängen auch eine Anzahl solcher von diesem Komponisten veröffentlicht hatte. Aus ihnen ergiebt sich unzweifelhaft die große Bedeutung des Meisters für die damalige Zeit, und es ist für das Studium der Musikgeschichte zu bedauern, daß die meisten seiner Werke verloren gegangen sind.

Agricola, Geo. Ludw., ward in der Nähe von Sondershausen am 25. Octbr. 1643 geb., studirte zu Leipzig und Wittenberg Theologie und ward auch Magister, hatte sich aber stets mit Vorliebe dem Studium der Tonkunst zugeneigt und nahm daher mit Freuden einen an ihn 1670 ergangenen Ruf als Kapellmeister nach Gotha an. Er gab mehrstimmige Buß- und Kommunionlieder, deutsche geistliche Madrigale zwei- bis sechsstimmig, Sonaten, Präludien, musikalische Nebenstunden ꝛc. heraus, in denen er sich als einen achtungswerthen Künstler zeigt, starb aber schon 1676 (nach Anderen 1672) zu Gotha.

Agricola, Johann, ein Schulmann in Erfurt und gewandter Kontrapunktist, jedenfalls zu Ende des 16. Jahrhunderts; denn damals sind vier- bis achtstimmige Motetten und andere kirchliche und Festgesänge aufs ganze Jahr von seiner Komposition in Nürnberg gedruckt worden, wie der Pfarrer Geo. Draudius in seiner 1611 (und 1625) erschienenen Bibliotheca classica sive Catalogus officinalis ꝛc. angiebt. Uns ist nichts davon bekannt geworden.

Agricola, Joh. Friedrich, geb. am 4. Januar 1720 zu Dobitschen bei Altenburg, widmete sich in Leipzig dem Studium der Rechtswissenschaft; doch überwog seine Neigung zur Musik mächtig und so ward er in den Jahren 1738 bis 1741 Schüler des Altmeisters J. S. Bach, und gewann sich namentlich

Digitized by Google

eine eminente Fertigkeit im Klavier- und Orgelspiel. Im letztgenannten Jahre begab er sich nach Berlin, wo er bald den Ruf des größten Orgelspielers errang, und die freiere Komposition unter der Leitung von Quanz studirte. Sein Talent, obwohl kein original-schöpferisches, verschaffte ihm mannichfache Anerkennung, und als 1750 ein von ihm komponirtes Intermezzo: Il Filisofo convinto, in Potsdam vor dem Hofe gegeben und beifällig aufgenommen worden, erhielt er den Titel eines K. Preuß. Hofkomponisten. Schon 1753 finden wir ihn im Verzeichniß der damals mit Recht hochberühmten Berliner Kapelle als Komponisteur und Klavierspieler neben Karl Phil. Eman. Bach und Nichelmann aufgeführt, und nach Graun's Tode ward er 1759 kön. Kapellmeister. Er schrieb für das Berliner Theater die Opern: Cleofide, Il Tempio d' Amore, Achille in Sciro, L' Amore di Psiche, Ifigenia in Tauride, und außer dem oben erwähnten noch das Intermezzo: La Ricamatrice divenuta Dama — außerdem viele Instrumentalsachen, darunter auch Concerti grossi, und einige Kirchenkompositionen, von denen der 21. Psalm in Partitur gedruckt worden. Doch sind seine gesammten Kompositionen dem Zeitgeschmacke verfallen und vergessen. Jedenfalls war er ein weit bedeutenderer Kritiker und Theoretiker als Komponist. So gab er eine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singkunst, mit werthvollen Anmerkungen heraus, verfaßte die Zusätze zu Adlung's Musica mechanica organoedi, und lieferte viele kritische und ästhetische Abhandlungen für Zeitschriften, auch angeblich für das Sulzer'sche Lexikon. In seiner ehrenvollen, aber schwierigen Stellung als Kapellmeister wußte er sich bis zu seinem, am 12. Novbr. 1774 erfolgten Tode zu behaupten. Im Jahre 1751 hatte er sich mit Benedetta Emilia Molteni, einer der berühmtesten Sängerinnen der damals so trefflichen Berliner italienischen Oper, welche am 24. Oktbr. 1722 zu Modena geboren, eine Schülerin Porpora's, Hasse's und Salimbeni's war, verheirathet. Im Jahr 1742 kam sie nach Berlin, und erregte durch ihren großen Stimmumfang, vom kleinen a bis zum dreigestrichenen d, wie durch die schöne Stimme an sich, die außerordentliche Reinheit der Intonation, ihre erstaunliche Bravour, namentlich den vollendeten Triller, und die treffliche Textaussprache sowohl des Italienischen als des Deutschen, die größte Bewunderung, welche sie sich bis in ihr funfzigstes Lebensjahr, wo sie (1772) von der Bühne zurücktrat, ungeschwächt zu erhalten wußte. Frau Agricola-Molteni folgte wenige Jahre später ihrem Gatten im Tode nach; sie starb um 1780 zu Berlin.

Agricola, Martin, 1485 (oder 1486) von armen Eltern zu Sorau in Schlesien geboren, erwarb sich, ohne sonderliche äußerliche Unterstützung, meist aus Büchern als Autodidakt eine ehrenwerthe klassische und musikalische Bildung, und begab sich 1510 nach Magdeburg, wo er kümmerlich durch Ertheilung von Privatunterricht sein Leben zu fristen suchte. 1524 erhielt er die dortige Kantorstelle, und ward sonach der erste Kantor in Magdeburg nach der Reformation, der auch zuerst den deutschen Choral in den dortigen Kirchen einführte, und zuerst die bis dahin übliche sogenannte deutsche Tabulatur, d. h. den Gebrauch, die Töne über den Sylben mit Buchstaben zu bezeichnen, abschaffte und die Gesänge in unsre Noten umsetzte. Seine äußere Stellung war immer noch eine ärmliche geblieben;

Digitized by Google

aber endlich zum unermüdlichen, bahnbrechenden und aufopfernden Arzte er für die Tertiärzeit, wie für die jüngere und jüngste Epoche. Neben den beiden Bänden seines Hauptwerkes, den „Petrefacten Deutschlands und seiner angrenzenden Länder", welche Goldfuß in Gemeinschaft mit Münster herausgab, sind noch zu nennen: „Die Versteinerungen des Muschelkalkes", „Die Versteinerungen des Keupers", „Die Versteinerungen des Uebergangskalkes" und „Die Versteinerungen des Rheinischen Uebergangsgebirges". Alle diese Werke sind mit Abbildungen versehen, welche, soweit es seinerzeit möglich war, vollständig und naturgetreu sind. Die Bearbeitung der Tertiärversteinerungen, welche Goldfuß begonnen hatte, wurde nach seinem Tode von Bronn fortgesetzt. Goldfuß war auch Mitarbeiter an Oken's Isis, Nees von Esenbeck's Naturgeschichte der deutschen Landwirbelthiere, Schlechtendal's Botanischer Zeitung, Wiegmann's Archiv für Naturgeschichte, Leonhard's Jahrbuch, Froriep's Notizen, Schweigger's Journal für Chemie und Physik, Meckel's Archiv für Anatomie und Physiologie, Nees von Esenbeck's Analecten für Naturkunde, Horkel's Physiologischen Untersuchungen, Schweigger-Seidel's Wissenschaftlicher Abhandlungen, Wiegmann's Archiv für Naturgeschichte, Poggendorff's Annalen der Physik und Chemie, Wiedemann's Archiv für Zoologie, Zoophysiologie und Geschichte der Thierkunde, Wagner's Handwörterbuch der Physiologie, Ersch und Gruber's Allgemeiner Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Pierer's Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit, Meyer's Conversations-Lexikon, Allgemeiner Literatur-Anzeiger für Deutschland, Hallische Allgemeine Literatur-Zeitung, Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Jahrbücher der Literatur, Jahrbücher der Medicin, Archiv für die gesammte Naturlehre, Archiv für Naturgeschichte, Archiv für Mineralogie, Geognosie, Bergbau und Hüttenkunde, Archiv für Naturkunde in Liefland und Esthland, Archiv für Naturkunde des Russischen Reiches, Archiv für Naturkunde von Liefland, Esthland und Kurland, Archiv für Naturkunde von Liefland, Esthland und Kurland, Archiv für Naturkunde von Liefland, Esthland und Kurland

Zwei andere Tonkünstler desselben Namens mögen hier gleichzeitig erwähnt werden, nämlich Friedr. Wilh. **Agthe,** geb. 1794 zu Sangerhausen, 1822 als Kantor und Musikdirektor an die Kreuzkirche nach Dresden berufen, wo er bis zum Jahre 1830 wirkte und auch als Komponist, namentlich für Gesang und Kirchenmusik thätig war. Da erlitt er eine Verstandeszerrüttung und mußte in die Irrenheilanstalt Sonnenstein gebracht werden, wo er wenige Jahre nachher starb — und Albert **Agthe,** der in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts mit mehren interessanten, und namentlich auch instruktiven Pianofortekompositionen (auch Gesängen, die aber keinen besondern Werth haben) sich bekannt machte, indeß bald wieder verstummte, und über den Weiteres nicht bekannt geworden.

Aguado, Dionisio, darf hier als einer der größten Virtuosen auf der nach dieser Seite hin sehr undankbaren Guitarre nicht übergangen werden. Wir wissen indeß nichts weiter von ihm, als daß er in Madrid zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts geboren, später nach Paris übersiedelte, wo auch seine Méthode complète de Guitarre, ein treffliches Werk, erschien, während Tonstücke, Rondeaux, Tänze ꝛc. für sein Instrument bei Schott in Mainz, in Hamburg ꝛc. gedruckt wurden; er ist auch Erfinder des Tripedisono oder Guitarrenhalters.

Agujari, Lukrezia, mit dem Beinamen la Bastardella, eine der merkwürdigsten Sängerinnen in Rücksicht auf Umfang der Stimme; geb. in Ferrara um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, verheirathete sich später mit dem Komponisten Colla, befand sich mit diesem 1777 in London, wo sie für die Pantheonkonzerte mit einem Honorar von 100 Pfd. St. für jeden Abend, wobei sie nur zwei Arien sang, engagirt war, und ging später nach Parma zurück, wo sie 1783 starb. Der gewöhnliche Umfang ihrer Stimme betrug nur zwei Oktaven, vom kleinen bis zum zweigestrichenen a; allein vermöge einer eigenthümlichen Begabung vermochte sie fast noch um eine volle Oktave höher, bis zum $\overline{\overline{e}}$, und ebenso beinahe um eine Oktave tiefer (nach Sacchini's Zeugniß bis zum B) durch Anwendung der Kopfstimme zu gelangen, — letzteres vorzugsweise in ihren jüngeren Jahren — ohne daß dabei die Töne an Wohlklang, an Fülle und Rundung verloren. Ihre Stimme war groß und mächtig, ihr Vortrag ergreifend und hinreißend, wenn auch bisweilen zu wild und fast männlich; sie war jedenfalls in ihrer Art eine höchst seltene Erscheinung.

Aguilar, Mr., ein junger vielversprechender Klaviervirtuos und Komponist, aus spanischer Familie, in London um 1824 geb., Schüler des trefflichen Schnyder von Wartensee, trat vor etwa zehn Jahren mit zwei großen Symphonien eigner Komposition (Cdur, Emoll) in die Oeffentlichkeit, die von frischem Talent und tüchtigem Studium zeugten, auch bedeutende Hoffnung für die Zukunft erweckten. Als Pianist vorzugsweise höchst solid gebildet und dem Klassischen überwiegend zugewandt, mangelte seinem Vortrage nur damals noch die poetische Energie. Er erwarb öffentlich und privatim damals in Frankfurt, Hamburg, Dresden ꝛc. sehr aufmunternde Anerkennung, scheint aber dennoch die musikalische Laufbahn bald wieder aufgegeben zu haben.

Aguilera, Sebast. de, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Spanien, wo er als Organist zu Saragossa wirkte. Einen Namen als sehr bedeutender

Digitized by Google

Kommiß erwarb er sich rasch über die Grenzen hinaus Ansehnliches Vermögen, nachdem auch die 1816 verfügte Aufhebung des in den alten Reichsgesetzen, so z. B. in Sachsen, gültig.

Agen, Stadtes am Garonnestrom am Kanalpaß die nach Toulouse, im Süden von Bordeaux, 17 000 Einwohner, von welchen 30 Prozent von Handel in der Lebern 1782—1786 Stadt mit Sitz des Präfekten von Lot-et-Garonne, mit Tribunal erster Instanz und Handelsgericht, 1. Kollege Provinz- und Handwerkerschule, in einer fruchtbaren Umgebung mit Obst- und Weinbau, Handel und Industrie.

Aigle, Bezirksstadt im Kanton Waadt, 23. Okt. 1803 zu Bischofszell in Thurgau, wo er die humanistische Schule unter Lehrer von 1818 an und Gymnasium zu Konstanz besuchte. Durch seinen Vater wurde er für Naturschönheit Wissen, und Theologie zu Bonn, um gemeinsam mit ihm durch seine gründlichen Kenntnisse, seine liebenswürdige Persönlichkeit und seine wissenschaftlichen Leistungen dem bei allgemeiner Zuneigung zu seinem Lehrer, trat von 1834 dann in Deutschland einzelne Abschnitte aus der Kirchengeschichte zu vertreten. Nachdem er, wie schon gesagt, 1836 Professor der Theologie in Bonn geworden war, wurde er 1839 Professor der Theologie in Bonn, 1. Kollege Provinz- und Handwerkerschule, 1. Kollege Provinz- und Handwerkerschule, 1. Kollege Provinz- und Handwerkerschule

lichen Tonschöpfungen wieder schon vorhandene Kirchenmelodien hineinzuziehen begonnen, entweder so daß sie die alte Kirchenweise in einfachem Satze ihren mehr konzertmäßig behandelten eigenen Sätzen gegenüberstellten, wie dies namentlich Andr. Hammerschmidt (s. dies.) gethan, oder daß sie die alten Kirchenweisen selbst als Grundlage melodischer, ein- oder mehrstimmiger, ausgebreiteter Bearbeitung wählten, wie dies vorzugsweise Christoph Peter versuchte. Dadurch erfuhr denn neben dem kirchlichen Kunstgesange auch der Gemeindegesang wieder seine Berücksichtigung, und es war natürlich, daß man bald noch einen Schritt weiter zu gehen, in solchem Sinne Eignes neu zu schaffen und der geistlichen Volks- oder Kirchenweise im engern Sinne eine geistliche Kunstweise (in gewisser Rücksicht choralmäßig, doch ohne streng kirchliches Gepräge) entgegenzusetzen versuchte, und so entstand die mit der alten Kirchenweise die (strophenmäßige) Liedform theilende „geistliche Arie", als eine neue Form der Liedweise, im Gegensatz zugleich zu der Form der Motette, der Psalmen ꝛc. Joh. R. A. war es nun, der dieser Arienform die erste Aufnahme in den Gemeindesang durch seine desfallsigen Kompositionen, die später theilweise als wirkliche Choralmelodien angenommen wurden, verschaffte. Abgesehen von seiner Bearbeitung schon vorhandener Choräle in Hammerschmidt's Manier, schuf er selbst auch geistliche Kunstweisen, von denen die bedeutendsten und gelungensten in seinen „Neuen geistlichen, auf die hohen Festtage durchs ganze Jahr gerichteten Andachten" sich finden (1662). Die Benennung Arien schon (sagt E. E. Koch, in seiner empfehlenswerthen „Geschichte des Kirchenliedes"), womit er diese Tonsätze bezeichnete, deutet zwar auf eine liedhafte, aber nicht volksgemäße, sondern dem Kunstgesange angehörende Melodie und einen dieser sich unterordnenden, der dichterischen Form genau sich anschließenden Tonsatz. In diesem Sinne hatte denn auch A. den Gottesdienst durch Kunstgesang zu schmücken gestrebt und seine liedhaften Tonsätze neben die freien Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, neben die volksmäßigen Singweisen des Gemeindegesanges gestellt: sie sollten die Stelle der sonn- und festtäglichen Kirchenmusik vertreten. Deshalb setzte er das Kunstreiche und Schwere dabei absichtlich hintenan, damit sie in möglichst einfacher Fassung und mit mäßigem Schmuck der Gemeinde durchaus verständlich bleiben und an ihren Gesang sich unmittelbar anschließen könnten. Er hat 120 solcher Liedsätze komponirt, bei denen er die Liedform, und die Strophe als Grundgestalt unbedingt vorherrschen ließ, und er erreichte seinen Zweck: sie gingen in den Gemeindegesang allmälig über. Die Melodien zeichnen sich aus durch Kraft des Ausdrucks und heiligen Ernst, fern von der spätern Verweltlichung und spielenden, sentimentalen Tändelei, und A. bekundet eine außerordentlich reiche Erfindungsgabe. Diese Arienform trägt weder das Gepräge des alten kirchlichen, noch des Volksgesanges. Die Benutzung der Kirchentonarten tritt gänzlich in den Hintergrund; die neueren Tonarten (D, G, A, B, Es dur, C, E, H moll) herrschen, vollständig im modernen Sinne behandelt, vor; der volksthümliche rhythmische Wechsel begegnet uns in ihnen nur noch selten, und meist so, daß der Sechsvierteltakt in den geraden sich verwandelt; und es werden hier schon alle Ausdrucksmittel, welche die von Italien her sich erneuernde

Digitized by Google

Lenkard hatte, in sammtlich vier Ehrenamt, mit Vorliebe angewendet. In mehr Schlaf und Nahrung [illegible] neue Kräfte hatte, um seine natürliche war er, und man in seinen Leistungen [illegible] nicht bemerken konnte, schien natürlich aber auch, daß sie Anstrengungen es die Jahre sehr mehr und mehr verminderten, daß er seinen Kreis um Wirksamkeit in weiteren die ihn von Thätigkeit allmälig einging hatte, daß er auch den letzten Stützen der Ehrenamts entzogen und zum vollkommen leidenden Beschäftigten wurde. Wie die allmälige Wandlung in der Gemeinde war unter ganz besonderen Umständen und Verhältnissen sich. Die Gemeindeversammlung unter verschiedenen Bezeichnungen in der „gemeinen Meier" eine und, wie Gemeinde, war überall da bei der sich gehen Bauern.

Wähle, Joh. Ernst, der Sohn des Gemeindeleben, entgegen, die Schule und wurde, war der Sohn des [illegible] und Wähle der Bauernsohn seine geistigen Kraft Bauernsohne, welcher Kinder es das Gemeinde, Bauernsohn, Bauernsohn, Bauernsohn

Anzahl von ihm gedichteter geistlicher Lieder findet sich noch in einzelnen Gesangbüchern, namentlich dem Mühlhausener; auch wiederfuhr ihm die Auszeichnung zum kaiserl. gekrönten Poeten ernannt zu werden, wie er denn auch, gleich seinem Vater, durch das Vertrauen seiner Mitbürger zum Rathsherrn erwählt ward. Eine größere Anzahl seiner Arbeiten ist bei dem großen Brande, der 1689 seine Vaterstadt heimsuchte, verloren gegangen, und auch die übrigen sind jetzt selten geworden.

Ahlefeldt, Gräfin von, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Tonkünstlerin thätig und geachtet, Dilettantin im edeln Sinne des Worts, mit gründlicher musikalischer Bildung, eine feine Klavierspielerin und achtbare Komponistin, wie das von ihr in Musik gesetzte und in Altona und Leipzig 1794 erschienene Ballet: Telemach und Kalypso, bekundet, das ebenso von tüchtiger musikalischer Kenntniß als feinem ästhetischem Sinne zeugt. Näheres über sie ist uns nicht bekannt; wahrscheinlich war sie die Gattin des Grafen von A., der zu Ende des vorigen Jahrhunderts Direktor des Hoftheaters zu Schleswig, sich auch als dramatischer Dichter bekannt gemacht hat.

Ahlström, J. N., ein schwedischer Komponist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Kämmerer und Organist zu Stockholm, auch Hofpianist und Musiklehrer des damaligen Kronprinzen von Schweden. In seinem Vaterlande als Tonsetzer sehr beliebt und geachtet, schrieb er Kammermusik, z. B. Lieder, Sonaten für Klavier uud Violine ꝛc., namentlich aber viel für das Theater, das große Anerkennung gefunden (denn um 1792 zählte man ihn dort unter die bedeutendsten Opernkomponisten), aber über die Grenzen Schwedens doch nicht hinausgedrungen zu sein scheint.

Ahorn, das Holz dieses bekannten Baums, namentlich des gemeinen Ahorns oder Maßholder (acer campestre) wird für das geeignetste und beste wegen seiner Festigkeit und des feinen Fasergewebes, vermöge dessen es sehr fein und gleichmäßig vibrirt und resonirt, zu musikalischen Instrumenten erachtet; namentlich zu Violinen wird es gern verwendet.

Aiblinger, Joh. Kaspar, geb. um 1788 (nach andern Angaben schon 1775) in Altbayern, königl. bayrischer Hofkapellmeister an der vormaligen italienischen Oper in München. In früheren Jahren lebte er lange in Italien, wo er auch mit dem berühmten Simon Mayr in Bergamo einen innigen Freundschaftsbund schloß. Er ist einer der kenntnißreichsten, gediegensten, und was besonders hervorgehoben werden mag, ein echt deutscher Tonsetzer, der namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik außerordentlich Treffliches geleistet hat, das nicht so bekannt geworden zu sein scheint, als es mit vollstem Rechte verdient. Natürlich ist, wie das mit kirchlichen größeren Tonwerken leider zu gehen pflegt, nur das Wenigste davon gedruckt worden. Doch genügt das Vorhandene (Messen, Requiem's, Litaneien, Offertorien, Graduale ꝛc. für größere und kleinere Kirchenchöre, theils mit Orchester, theils nur mit Orgel) vollkommen, um das obige Urtheil hinlänglich begründet erscheinen zu lassen. Schon während seines Aufenthalts in Italien edirte er eine Anzahl Kompositionen für Orgel, Gesang und Orchester, und stellte sich in denselben energisch der

Digitized by Google

flachen italienischen Manier entgegen, wie sein ganzes Streben bis in die neueste Zeit der Verberrlichung wahrheit gebiegener, echt deutscher Tonkunst gewesen ist. Auf dem Gebiete der Oper war er nicht eben glücklich; obwohl er in der Behandlung der Singstimmen große Gewandtheit und überall den erfahrenen Meister zeigt, so scheint ihm doch das specifisch dramatische Talent abgegangen und er zu Ausgeftimmen an den Geschmack des großen Hausens unverfeint sich nicht herbeilassen zu wollen. Die von ihm komponirte Oper Rodrigo e Ximene, errang keinen Erfolg, und er hat sich von der Gebauung dieses Feldes gänzlich zurückgezogen. Dagegen war er es, der im Anfange der dreißiger Jahre durch zahlreiches Bemühen es dahin brachte, daß in München Gluck's unsterbliche Schöpfungen in Taurik, in welcher damals die berühmte Maxine Schubert die Titelpartie sang, von Neuem in Scene gesetzt ward, bei welcher Gelegenheit er mehrere Nummern der Oper neu instrumentirte und dabei so vollkommen in den Geist des Schöpfers eingedrungen sich zeigte, daß diese Arbeit mit Recht die allgemeinste Bewunderung erregte. Kraft und Würde der Erfindung, vollkommenste Reinheit des Satzes, große Gewandtheit und in den schwierigsten Formen zeichnen seine Kirchenkompositionen aus; unter denen im freien Stile sich vorzugsweise die großen Bravouratien zu nennen, welche er eigens für Nanette Schechner komponirte, und mit denen diese große Künstlerin so außerordentliche Erfolge errang. Stylendere aber ist auf das anspruchslose, frühlerchenhne Wesen des edeln Greises Gewicht zu legen, worin er unabläßig der Verfachung des guten Geschmacks nicht nur durch eigene, gediegene Kompositionen, sondern auch durch Ausführung und Verbreitung wahrhaft trefflicher Meisterwerke, sowie irgend seine Stellung es gestattet, durch Wort und That, im engern wie im weitern Kreise entgegenzuarbeiten trachtet, und dadurch im Stillen höchst segensreich für Förderung der Tonkunst wirkt.

Aichinger, Gregor, geb. zu Augsburg um 1565, blühete als bedeutender Kirchenkomponist etwa von 1590—1620, und war ein sehr berühmter Organist, bei dem großen Patrizier Jakob Rugger in seiner Vaterstadt als solcher angestellt. Ein trefflicher Kirchenkomponist und ein sehr fertiger, wie auch die verhältnismäßig große Zahl der von ihm komponirten drei- bis zehnstimmigen Messen, Magnificat und anderer geistlicher Texte beweist, verdient er um so mehr Beachtung Seitens der musikalischen Geschichtsforscher und Liebhaber, als er mit Easler, Gallus und einigen anderen, minder Bevorzugten, die Werke Vaillebrin's in Deutschland repräsentirt. Als sind seiner vorzüglichsten Werke dürfen die „Liturgica sive sacra officia ad omnes fest." genannt werden, welche vierstimmig 1593 in Augsburg erschienen sind.

Aigner, Engelbert, geb. in Wien 23. Febr. 1708, zeigte schon früh Talent für Komposition, und daß veranlasste den Abbé Stadler, möglichst auf seine musikalische Bildung einzuwirken. Indeß war er in's bürgerliche Geschäftsleben und verwendete nur seine Mußestunden auf die Pflege der Tonkunst, bis er 1835 bad von seinem Vater überkommene Eisengeschäft aufgab und am Wiener Hofesperntheater Kapellmeister für das Ballet wurde. Indeß 29 er schon 1837 von dieser Stellung wieder sich zurück, und wendete auf's Neue der An-

Digitized by Google

duſtrie ſich zu. Seit 1842 lebt er als geachteter Privatmann in Wien. Er hat eine Anzahl Meſſen — unter denen die Missa a 4 vocibus tota in Canone namentlich hervorzuheben iſt — Requiems und andere kirchliche Kompoſitionen, die ihn als einen gründlich gebildeten Muſiker bewähren, ferner mehrere Opern und Operetten („Die Wunderlilie", „Das geheime Fenſter", „Der Angriffsplan" ꝛc.), Ballets — z. B. „Das Stelldichein" ꝛc. — die Kantate „Lob der Tonkunſt", Lieder für Männerſtimmen u. ſ. w. komponirt.

Aigu (ägh̄ü), eigentlich: das Schärfungszeichen (nämlich accent aigu); daher hoch, ſcharf.

Aiguino, geb. zu Brescia im erſten Viertel des ſechzehnten Jahrhunderts, ein Schüler des Pietro Aron (ſ. d.), Minoritenmönch, mit dem Zunamen Illuminato. Von ihm erſchien 1562 zu Venedig ein Werk über den Kirchengeſang unter dem Titel: La Illuminata de tutti i tuoni di Canto fermo, con alcuni bellissimi secreti etc. und 1581 ein zweites (oder, wie Forkel und einige andere Literatoren wollen, nur eine neue Auflage des vorigen unter etwas verändertem Titel) Il tesoro illuminato etc., das dem Kardinal Ludwig von Eſte gewidmet iſt. Beide Werke ſind höchſtens für den muſikaliſchen Geſchichtsforſcher bemerkenswerth.

Aimo, Nicolo Francesco (eigentlich **Haym**, doch unter dem italieniſirten Namen vorzugsweiſe bekannt), um 1679 zu Rom von deutſchen Eltern geb., ein für ſeine Zeit verdienter und vielſeitig gebildeter Mann, Komponiſt, Dichter, auch Numismatiker. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts kam er nach London, und verband ſich dort mit Clayton und Dieupart zur Einführung der italieniſchen Oper. Schon 1708 richtete er dazu die Oper Camilla mit engliſchem Texte ein, und kurz darauf auch Scarlatti's Pyrrhus und Demetrius, zu der er auch einige neue Arien komponirte. Als jedoch bald nachher (1710) Händel in London auftrat, ging auch Aimo's Stern als Komponiſt unter — ſeine Sonate da camera machten nur vorübergehend Glück — während er als Dichter Anerkennung fand und auch für Händel's Opern Teſeo, Flavio, Rodelinda, die Libretto's verfaßte. Das Projekt, eine große allgemeine Geſchichte der Muſik zu ſchreiben, iſt wohl Projekt geblieben, und Sulzer's Angabe, der ihm eine History of Music in 2 Bänden zuſchreibt, irrig. Dagegen veröffentlichte er eine Bibliotheca italiana, welche in ihrer dritten Auflage auch ein Verzeichniß der in Italien erſchienenen muſikaliſchen Schriften enthält. Später entſagte er zwar der Kunſt nicht gänzlich, beſchäftigte ſich indeß hauptſächlich mit Gemäldehandel und ſtarb zu London 11. Auguſt 1729.

Aimon (Aehmóng), Pamphile Leop. François, geb. 4. Oktbr. 1779 zu Liſle, Depart. Vaucluſe, zeigte früh ſchon ein entſchiedenes Talent für Muſik, das von ſeinem Vater Eſprit Aimon, einem tüchtigen Violoncelliſten in Dienſten des däniſchen Miniſters Grafen Rantzau, ſorgfältig gepflegt und gebildet ward. Bereits in ſeinem 17. Jahre übertrug man ihm die Aufſicht über die muſikaliſche Theaterbibliothek zu Marſeille, und der reiche Schatz von Partituren deutſcher und italieniſcher Meiſter, den er hier vorfand, förderte ſein Studium außerordentlich. Er trieb daſſelbe mit Eifer und Glück, trat bald ſelbſt mit Kompoſitionen auf, die ſehr beifällig aufgenommen wurden, und ward

Digitized by Google

in Folge dessen alle Kommunikation zwischen Oberfläche Schweden und Australien. Aber Nansen ist heute, neben seinem Freunde Amundsen's Ehrenpreis, der bekannteste Name, den man sich dieses Jahrhundert — und ich denke weiter hinaus — merken wird. Ein Name, der ebenbürtig neben Columbus steht, wenn auch nicht Entdeckungsreisen, sich immer wieder regelmäßigen Zielen anschließen, wenn jetzt Entdeckungsfahrten einen Namen auch noch heute in verschiedenen Ländern seinen Namen. Nansen ist

später die nestorianischen Christen, sodann die arabischen Kalifen die Einrichtung der in jenen Ländern längere oder kürzere Zeit blühenden Akademien. In Europa wurde Name und Sache hauptsächlich heimisch, als nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken die Neigung zu griechischer Wissenschaft und namentlich zur platonischen Philosophie zuerst in Italien, bald auch in anderen Ländern erwachte, und das 15. Jahrhundert schon weiset eine reiche Anzahl solcher, durch die Protektion der vornehmsten und edelsten Männer gepflegten A. auf, von denen hier nur die griechische Akademie des Lorenz, und die platonische A. des Kosmus von Medici zu Florenz genannt werden mag, da sie, obwohl selbst nicht von langer Dauer, doch gewissermaßen als Muster der späterhin in fast unzählbarer Menge, damals gemeinhin unter allegorischem Namen gestifteten, dürfen angesehen werden. Waren sie zunächst der Wissenschaft gewidmet, so lag doch der Gedanke nahe, sie auch auf die Kunst auszudehnen, und wenn dies zunächst vorzugsweise mit Berücksichtigung der bildenden Künste geschah, so bildeten sich doch auch früh schon ähnliche Vereine zu musikalischen Zwecken, die mit mehr oder weniger Berechtigung den Namen A. sich beilegten, während manche andere, die in der That wohl diese Benennung verdienten, sich bescheiden mit der Bezeichnung „Verein" begnügten. Musikalische A. wird demnach eine Gesellschaft von Tonkünstlern und Dilettanten sein, die auf eigne oder fremde Veranlassung und Unterstützung sich zur Förderung der Musik nach ihrer theoretischen und praktischen Seite hin verbindet und zu diesem Zwecke besonders auch die Aufführung großer und sonst schwer zugänglicher, seltener oder doch schwer auszuführender Werke der Tonkunst vermittelt. Historisch zu nennen sind unter diesen vorzugsweise: die 1622 zu Bologna von Giaccobbi gestiftete A. dei filomusi, die 1633 gegründete A. filarmonica daselbst, auch die zu Verona — vielleicht die älteste, welche schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts blühete. Ferner das Liceo filarmonico zu Neapel; die 1721 in London von 22 Herzogen, Grafen ꝛc. gestiftete Musikalische Akademie, wie die dortige Society of ancient music, schon 1710 von Henry Needler namentlich zur Aufführung der großen Werke älterer berühmter Meister begründet. In Mailand, Neapel ꝛc. bestehen ebenfalls jetzt noch philharmonische Akademien, nicht minder in Stockholm die große Akademie der Musik. Einen vorzugsweise hohen Rang nahm die schon 1669 in Paris errichtete Académie royale de Musique ein. Sie bildete eine eigene große Oper, welche stets die berühmtesten und ausgezeichnetsten Mitglieder zählte, und mit welcher die Ecole royale de chant et de déclamation verbunden war. Die erste französische Revolution bereitete ihr fast den Untergang — kurz vorher zählte sie 24 Solo- und 66 Chorsänger, 77 Instrumentisten, 25 Solotänzer und 69 Figuranten. Doch ist sie nie gänzlich verschwunden, allein in ihren Einrichtungen unter dem vielfachen Wechsel politischer Verhältnisse mannichfach modificirt worden. Aus der Ecole de chant ist das jetzige großartige Conservatoire imperial de musique et de déclamation hervorgegangen, das seiner Zeit unter Cherubini's, jetzt unter Aubers Leitung steht, und gemeinhin an 600 Zöglinge zählt, die von den berühmtesten Lehrern unterrichtet werden (s. Konservatorium). Die Oper — auch wohl Grand opéra genannt — führt

Digitized by Google

ing von Sint Academiae imperialis de Neapse, und der Akademie Gioenia-
norum zu Catania. Er starb 1831 zu Rom. Er war in jungen Jahren
durch Gelehrsamkeit sehr ausgezeichnet und gab in 22 Bänden, 40 Oktav-
bänden, 10 Quartbänden, 60 Heften und 80 Lieferungen, die jetzt
Gegenstand der Sammlung sind, in den Jahren 1811 Antiquités von Her-
kulanum und Pompeji, 1814 Vasi, candelabri, sepolcri, tripodi, lucerne
ed altri monumenti di Sir Hamilton, verfaßte Katalogsbeschreibungen, meistens
Chronologie, bis zur Erfindung der Buchdruckerpresse durch die gemeinsame
Akademien erfolgte, und in der neue und ein so wichtige mathematische Gesetze
wie auf einem bis zweitausend Buchstabenzeichen kam. Bereits kann
von Indien auf den Namen einer mathematischen Akademie, die in Europa
Aufgaben machen. — In Deutschland können ihr namentlich in einigen Jahr-
Mathematik und Naturwissenschaften, in einzelnen Fächern, in einzelnen Jahren
Bedürfnissen der Erfindung von Buchstaben gestellt haben. Als eine
Akademie, die Aufgaben stellte, ist die Akademie der Wissenschaften Berlins
Preis, den Euler für seinen Versuch der Berliner Akademie, gegeben hat, die
Gesetzgeb zu erfinden, die Akademie, die Akademie der Wissenschaften Berlins
in mathematisch-naturwissenschaftlicher Beziehung, nach Akademie 1726 in Hamburg er-
richtet zu haben, und wenn sie durch Leibniz, der Akademie der Wissenschaften
der Akademie der Wissenschaften Berlins, wenn Akademie der Wissenschaften Berlins

linger Singakademie, 1789 durch Zelter (s. d.) begründet, durch Leiser 1800—1832, später durch Baumgardten und Stehl fortgeführt; die Dreyßigsche Singakademie in Dresden, am 5. März 1807 durch den damaligen Hofsängermeister Anton Dreyßig begründet, jetzt seit Jahren unter der Leitung des berühmten Orgelvirtuosen, Hoforganist Johann Schneider (s. d.) u. s. w. Nur wo in solchen Vereinen in bewunderswerthem Umfange wirklich das Geschäft und Ernste in der Tonkunst mit klarer Einsicht und redlichem Eifer erfaßt und annähernd wenigstens auch geleistet wird, sollte man für sie den Namen A. beanspruchen, der doch allezeit für die ihm Angehörigen wie für deren Leistungen eine bereinem höhere Stufe der Kunst voraussetzt. Wenn aber gar musikalische Aufführungen, Kongresse, oft roth untergeordneter Art die wahre Klassicität des Programms und der Ausführung kennt man sich das sicher eher gefallen lassen) mit dem Namen „Akademien" bezeichnet werden, so ist das ein moderner Mißbrauch, der wohl abzustellen wäre.

Académie spirituelle, eine musikalische Aufführung, die nur aus religiösen Kompositionen besteht, s. Concert spir.

Akathistos, ein Lobgesang zu Ehren der Jungfrau Maria in der griechischen Kirche. Bei mehreren Belagerungen Konstantinopels ward das Bild derselben in Prozessionen unter seinem Gesange umhergetragen, und die Stadt jedesmal gerettet. Zum Andenken daran ward bestimmt, daß er stets am Sonnabend vor dem fünften Fastensonntage (Judica) von Kirrus und Laien gesungen, und nicht früher, die ganze Nacht hindurch gesungen werden soll.

Akkroed (Akkreis), nach Marcorn Akcroyd, Samuel, ein englischer Komponist und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu seiner Zeit als einer der besten Operndirigenten berühmt, lebte in London. Seine sämmtlichen Gesänglieder gab er selbst noch gesammelt in vier Bänden, 1685—1687 heraus; er soll auch mit Glück und Erfolg Instrumentalstücke gesetzt haben.

Akkord, it. Accordo, franz. Accord (Akkohr), engl. Chord — eigentlich Zusammenklang, nennt man jede temperirte Verbindung von drei, vier, fünf Tönen; die temperirte Verbindung von zwei Tönen giebt nur ein Intervall, und man kann von vorstimmigen Akkorden insofern eigentlich nicht reden, als sie an sich fast immer eine harmonische Mehrdeutigkeit zulassen, die erst durch ein reflektirendes Supplirem der betreffenden Grund- oder weggelassenen Töne gehoben wird; so kann z. B. der sogenannte zweistimmige Akkord c e oder e c ebensowohl der leere von C dur, als der von A moll angehören, d f oder f d ebensowohl d, als g oder e (gis) oder h als Grundton haben. Erst die Verbindung von mindestens zwei Terzen in einen Zusammenklang vollendet somit den Akkord. Je nach der Zahl der verschiedenen Intervalle, die ein Akkord aufweist, heißt man die A. in Dreiklänge, Vierklänge oder Septimenakk., und Fünfklänge oder Nonenakk. Ging die Theorie früher nur zum Theil nach jetzt über diese Zahl hinaus, so erscheint das in der That unnöthig, und eine Vereinfachung der Harmonielehre in Bezug auf die Akk. um so wünschlicher, als jene akkordmäßige Verbindung von mehr als fünf verschiedenen Tönen, so es durch die Dissonanzreihe, durch Vorhalte, oder Vorausnahme (Anticipation)

unten) mit Recht z. B. als wahrhaften Septim- auf die erniedrigte Quartstufe gebildeten aus und diese erklären sich. Da man unterdrückt leicht gegen sie, und da Verbindungen (Intervallen) mit der Terzen beitragen zu wollen, so ist die Auflösung anderen Intervalle nur mit Rücksicht auf diesen Umstand zu beurtheilen. Es ist gut, in gegen, während die Beschränkten in dem auch die Auflösung bei der Rücksicht der Verbindung Akkordes Grundtonschritt, somit auch die entsprechende Auflösung trete (ausführen) Richtigkeit der ausschließlichen harmonischen Konsonanzen als verschiedenen Verbindungen. Sie sollen sich bei Auflösung und Grundstufe (und zum Schlusse), und setzen einen vollen Akkord voraus, auch bei Akkordfolgen ist die Terz Hauptton vorzugsweise richtige Verbindung mangelt, während es bei der Grundlage Dissonanzen, besonders auf gleichzeitigen Akkord Akkordfolge gegen- über, andererseits Vorhalt- und Durchgangsstufe sind, welche bei möglicher Beschränkung in Akkord- und Akkordfolge zu gebieten. Die Bestimmung in Abs. 2 Satz 2 ist überflüssig, da die gegebene Bestimmung bei folgenden eine selbe. Die Bestimmung in Absatz 3 enthält eine Regel, welche Akkordfolge Grundton Akkordfolge gelten, so gut wie Akkord in sich Akkorde im Grunde bei Dreiter vorausgesetzt sein Ohne gehören auch hierher noch die Bestimmungen über Akkordfolge Lage Fall- Akkordfolgen bildlich werden. Es kommt auf den Akkordfolgen Akkordfolgen an, die nur theoretische Begründung bei verbundenen Lage- Akkordfolgen zu unterstützen Akkordfolgen. hören.

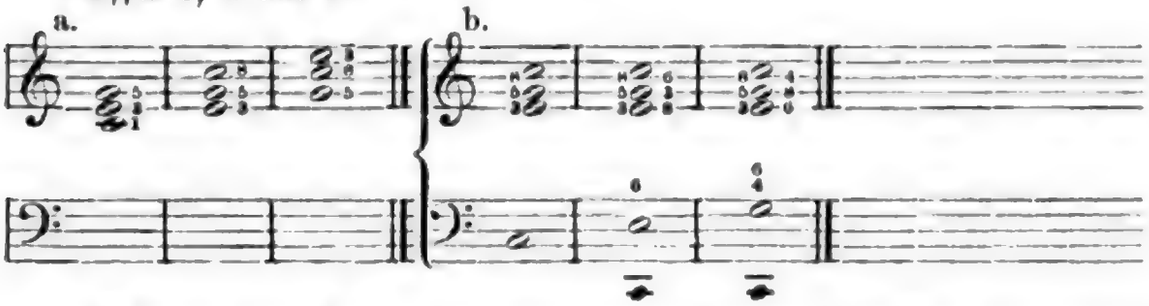
Die zweite Akkordfolge in 2. haben ihre Unterstufe (i. k.), auch wenn man sie bei Grundstellung ihrer Lage gegen einander, nach diesseits: „Ohne, Akkordfolgen, Akkordfolgen, die" werden unterstützt (i. k.) Akkordfolgen Akkordfolgen in Akkordfolgen, wenn z. B. Akkordfolgen Akkordfolgen Akkordfolgen

Es sind dies dieselben Töne, welche wir auch als sogenannte Naturtöne namentlich auf dem Horn und der Trompete im Gegensatze zu den künstlich (durch Stopfen oder Ventile) hervorgebrachten, kennen, und die mit IV, V, VI bezeichneten bilden eben den reinen Durakkord, die von den alten Theoretikern sogenannte Trias harmonica perfecta. Aus der Umkehrung der Terzenverbindung desselben, nämlich wenn wir den A. statt aus einer großen und kleinen, aus einer kleinen und großen Terz zusammensetzen, erwächst der Dreiklang des Mollgeschlechts, c es g, (Trias harmonica imperfecta), den man übrigens wohl nicht, wie Einige wollen, als der Naturentwickelung der Töne widersprechend bezeichnen kann, da er annäherungsweise wenigstens, obwohl auf anderer Stufe (Bsp. 7, VI. VII. IX.) auch in der Reihe der Aliquottöne sich vorfindet, und da jedenfalls dann auch die Wahrnehmung schwer zu erklären sein möchte, daß die große Mehrzahl der ältesten Volkslieder, namentlich auch z. B. bei den slavischen Völkern, dem Mollgeschlecht angehört. — Gehen wir zurück auf den Durdreiklang, so ist hier noch die Verbindung zweier großen Terzen möglich, durch welche der übermäßige Dreiklang (Trias harmonica superflua), c e gis, entsteht, der übrigens, wie Jeder sich selbst sagt, nicht selbständig für sich bestehen kann, sondern unbedingt einen ihm nachfolgenden, eine Auflösung erheischt, und deshalb nur als Nebenakk. betrachtet werden kann — wie nicht minder auch der aus dem Molldreiklang entstehende, aus zwei kleinen Terzen zusammengesetzte, verminderte Dreiklang (Trias harmonica mancа) c es ges, dessen wir hier der Vollständigkeit halber erwähnen, obwohl er in den meisten Fällen nur ein Nonenakk. mit Elision sein wird, und demnach eigentlich unter die Rubrik dieser gehört. Wir sehen, daß der Dreiklang eben immer aus dem Grundton und dessen Terz und Quinte besteht; die Hinzufügung der Oktave, als einer Verdoppelung der Prime gewissermaßen, ändert wie überhaupt die Verdoppelung irgend eines seiner Intervalle, nichts an dem Charakter des Dreiklangs, und es würde das kaum besonders zu erwähnen sein, wenn nicht von mancher Seite her noch einer Erweiterung des Dreiklangs durch Hinzufügung der übermäßigen Oktave erwähnt würde, wie dessen sich Mozart im Allegro seiner Don Juan-Ouverture bedient (c e cis, auf die Normaltonleiter reducirt). Uns dünkt indeß die Annahme eines derartigen neuen A.'s überflüssig, und wir möchten in dieser übermäßigen Oktave nur einen, allerdings vom Meister absichtlich sehr scharf ausgeprägten Vorhalt, eine Durchgangswechselnote (wie das häufig auch die Quinte in dem übermäßigen Dreiklange ist) auf einem orgelpunktartigen Basse sehen. — Jeder A., also auch der Dreiklang kommt nicht immer so vor, daß gerade sein Grundton die tiefste Stimme (den Baß) bildet. Jeder seiner Töne kann als der tiefste angenommen werden, und man nennt dies die verschiedenen Lagen des A.'s. Der Dreiklang, aus drei verschiedenen Tönen bestehend, hat drei Lagen, je nachdem sein Grundton, seine Terz oder seine Quinte den tiefsten Ton bildet — Beisp. 8, a. — wobei dann der ursprüngliche Grundton, die Prime, von selbst zur Oktave wird. Setzt man nun die anderen Intervalle (Terz oder Quinte) in den Baß, so entstehen daraus die abgeleiteten A. (auch Umkehrungen oder Ver-

Digitized by Google

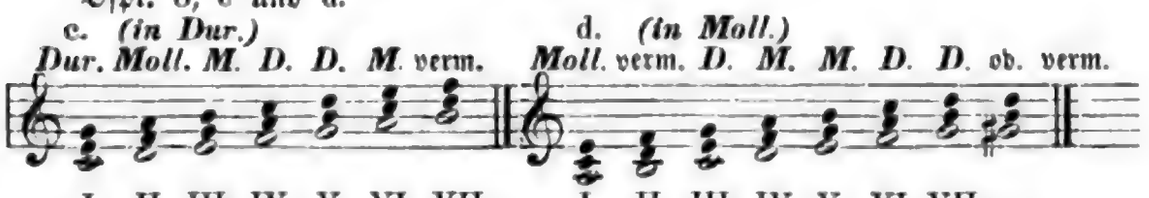
wechſelungen des Baſſes genannt, ſ. df.), die den Ausdruck des A.'s natürlich modificiren, ohne indeß ſeinen Hauptcharakter zu ändern. Jeder A. hat ſoviel Umkehrungen, als er außer dem Grundton verſchiedene Töne beſitzt; alſo läßt der Dreiklang zwei Umkehrungen zu. Wenn die Terz im Baſſe liegt, heißt er Sextenakk. (ſ. Bezifferung), wenn die Quinte, Quartſextenakk., (ſ. Bſpl. 8, b.) weil von dem im Baſſe liegenden Tone ab gezählt (nicht von dem wirklichen Grundton, den wir als kleine Gedankennote darunter geſetzt haben) ſich dieſe Intervalle eben als unterſcheidende vorfinden. Dieſe Umkehrungen ſind für Dur und Moll, ja auch für den erwähnten übermäßigen und verminderten Dreiklang dieſelben, wenn auch den Ziffern entweder Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hinzugefügt werden müſſen; auch verſteht es ſich von ſelbſt, daß bei dieſen Umkehrungen jeder beliebige Ton des Dreiklangs nach Bedürfniß und Wahl verdoppelt werden kann.

Bſpl. 8, a und b.



Gleichzeitig mag hier auf die Reihe der verſchiedenen Dreiklänge hingewieſen werden, wie ſie über den einzelnen Stufen der Tonleiter entſtehen (Bſpl. 8, c und d) und zwar in Dur und Moll. Allerdings iſt das nur ein rein mechaniſches Verfahren, ſoviel auch von neueren Harmonielehrern darauf gegeben worden, und kann höchſtens zum Nachweiſe dienen, wie die A. der verwandten Tonarten (ſ. df. Art.) urſprünglich in der Normaltonleiter mit gegeben worden ſind. Es kann hierzu indeß nicht unerwähnt bleiben, daß der dabei auf der 7. Stufe in Dur, und der 2. Stufe in Moll (event. noch auf deren 7. Stufe) erſcheinende verminderte Dreiklang meiſtentheils als ein Dominantſeptimen- oder Nonenakk. mit ausgelaſſenem, näher beſtimmendem Intervall ſich wird erklären laſſen, was wieder weſentlich zur Vereinfachung der A.-Lehre beiträgt.

Bſpl. 8, c und d.



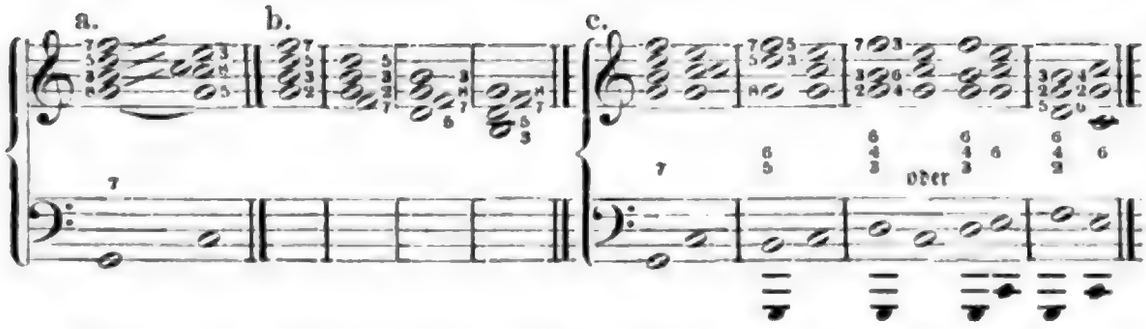
Durch Hinzufügung noch eines verſchiedenen Tones (alſo durch Verbindung von drei Terzen) entſteht der Vierklang oder der Septimenakkord, jedenfalls auch wieder als Stammakk. zu bezeichnen, da von ihm andere abgeleitet werden, und, obwohl mechaniſch auf den Dreiklang gebauet, doch vollkommen ſelbſtändig und weſentlich andern Charakters, andrerſeits aber ebenfalls durch die Naturharmonie gegeben. Seiner urſprünglichen Entſtehung nach enthält

Digitized by Google

er eine große und zwei kleine Terzen, c e g h (s. Bspl. 7, IV, V, VI, VII.), und wir haben ihn in derselben Weise stets auf der Dominante, z. b. von fünften Tone jener Tonleiter, beider als Grundton des A.'s angenommen (also in C Dur und Moll gleichmäßig: g h d f). Diesen nennt man zum Unterschiede von andern Septimenakk. gewöhnlich den Dominantseptimen-, auch wohl kürzer noch den Dominantakk., und er hat das Eigenthümliche, daß er nur in der Tonart möglich ist, zu welcher er als leitenden gehört, — wo g. h d f dann nur in C vorkommen, denn in G oder F z. B. würde sie oder resp. h genommen werden müssen — er also stets das sicherste Kennzeichen der Tonart selbst abgiebt. Wie erwähnt, unterscheidet er sich wesentlich von den Dreiklange, schon dadurch, daß er unbedingt eine bestimmte Vorbereitung (Auflösung) in einen Dreiklang — die Septimenfolgerungen sind hier als besondere harmonische Form nicht zu berücksichtigen — fordert, sei es der den nächstliegenden Tonika (des Grundtons der Tonleiter, bei g h d f also nach c e g) oder ein anderer, in mehr oder weniger nahem Verhältnisse zur aufzulösenden Tonika stehender (S. Tonauflösung). Die naturgemäße Auflösung des Septimenakk.'s, welche übrigens dem Kundigen eine Wonne von Freiheiten, wie das Gesetz sie fordert, gestattet, ist folgende: der Grundton bewegt sich eine Quarte aufwärts (= Quinte abwärts) und wird zum Grundton des folgenden A.'s; die Terz liegt stets wird zur Oktave, aber wenn sie im Baße lag, zur Prime des folgenden A.'s; die Septime fällt und wird zur Terz, die Quinte fällt (oder steigt) und wird demgemäß zur Oktave oder Terz, und die Oktave bleibt, falls die Auflösung nicht als Tonsprung erscheint, liegen und wird zur Quinte im folgenden A. — (Spl. 9, a. G). Es versteht sich von selbst, daß, da dieser Septimenakk. mit Hinzufügung der Oktave aus fünf verschiedenen Tönen besteht, man im rein vierstimmigen Satze, falls man nicht Umkehrungen anwendet, einen Ton verdoppeln zu lassen muß, und ist nur darauf zu achten, daß diese Auslassung nicht die Septime, als charakteristisches Kennzeichen, und soviel nur irgend möglich auch nicht die Terz treffe. Wie weiter hier gleichzeitig nochmals auf die obige Bemerkung hin, daß der vermiedene A. auf der 7. Stufe der Durtonleiter (S. Bspl. 8, c. VII.) soll niemals etwas anderes, als der Dominantakk. mit weggelassener Oktave ist. — Da der Septimenakk. aus vier verschiedenen Tönen besteht, so kann er drei Umkehrungen (abgeleitete Sept.-A.) haben. Liegt nämlich die Terz im Baße, so heißt er Quintsextakk., liegt die Quinte im Baße: Terzquartier-ob. Terzquartiersextakk., und liegt die Septime im Baße: Sekunden- oder Sekundquartierakk., was weiter auf den möglichen vier verschiedenen Lagen des Septimenakk.'s beruht (Bspl. 9, b und c). Daß man, wie schon aus den Beispielen hervorgeht, gewöhnlich nicht nur des vierstimmigen Satzes wegen, sondern auch um der der nächsten Auflösung falsche Verschiedenungen zu vermeiden, bei den Umkehrungen des Sept.-A.'s bald in den Baß gelegte Intervall in seiner der andern Stimmen ebenfalls bringt, mag noch erwähnt sein, obwohl das auch manche Ausnahmen erleidet, deren Erörterung jetzt nicht hierher gehört.

Digitized by Google

Bspl. 9.



Außer diesem Dominantseptimenakk. erscheinen noch drei andere Septimenakk. auf den Stufen der Tonleiter (entsprechend den vier verschiedenen Dreiklängen), die im Allgemeinen den Charakter des Dom.-Akk.'s vollständig, wenn auch mit Modifikationen theilen und nur fast noch drängender als dieser die entsprechende Auflösung fordern, die sich übrigens theilweise etwas anders gestaltet (s. Septime). Es sind dies der große Sept.-A. auf der ersten und vierten Tonleiterstufe, bestehend aus einer großen, einer kleinen und wieder einer großen Terz (c e g h, f a c e); der weiche oder Mollsept.-A., auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe, gebildet aus einer kleinen, einer großen und abermals einer kleinen Terz (d f a c, e g h d, a c e g), und der Sept.-Akk. der siebenten (in Moll der zweiten) Stufe, bestehend aus zwei kleinen und einer großen Terz (h d f a), auf dem Grunde des verminderten Dreiklangs ruhend und ähnlich diesem (in Moll) den Nonenakkorden beizuzählen. Auch den verminderten Septimenakk., gebildet aus drei kleinen Terzen (etwa cis e g b, oder h d f as) müssen wir zu den Nonenakkorden rechnen; denn nur dann lassen seine verschiedenartigsten Anwendungen sich einfach erklären.

Fügen wir dem Dominantseptimenakk. noch eine Terz hinzu, so bildet sich der Fünfklang oder der Nonenakkord (der beiläufig in der Naturharmonie ebenfalls, wenn auch nur in Einer Form erscheint, c e g b d, s. Bspl. 7, IV, V, VI, VII, IX.). Dieser ist ein zwiefacher, je nachdem man eine große, oder eine kleine Terz hinzusetzt (g h d f a, oder g h d f as) — der erste demnach großer, der zweite kleiner Nonenakk. genannt. Er theilt die Eigenschaft der Auflösungsbedürftigkeit, nur in noch erhöhterem Maaße, mit dem Sept.-A., und die Auflösung selbst bleibt ebenfalls dieselbe wie bei diesem, nur mit dem Hinzufügen, daß die None allemal eine Stufe abwärts geht, und mit der Modifikation, daß die Quinte, wenn sie unter der None liegt, unbedingt steigen muß, weil sonst verbotene Quintenfortschreitung entsteht. Die None hat für das Ohr und oftmals selbst für das Auge große Aehnlichkeit mit dem Vorhalte (der sogenannten Dissonanz, s. ds. Art.) der 9, welche in die 8 sich auflöset, und man hat als Unterscheidungsmerkmal für die erstere feststellen wollen, daß sie — die wirkliche None — stets in Verbindung mit der kleinen Septime auftrete, während diese bei der 9 unbedingt fehle und höchstens eine große Septime (h, nicht b) gleichzeitig mit dieser im A. erscheine; sodann auch, daß die None erst auf dem folgenden A., also auf einem neuen Basse, sich auflöse, während die 9 ihre Auflösung auf demselben A. finden müsse; endlich auch

Digitized by Google

wohl, — daß die 9 vorbereitet ſein, d. h. in einem nächſtvorhergehenden A. als Konſonanz (Terz, Quinte oder Oktave des Grundbaſſes) gelegen haben müſſe, während die None frei und unvorbereitet angeſchlagen werden könne. Allein dieſe Merkmale genügen namentlich für die Art der Anwendung in neuerer Zeit keineswegs mehr vollſtändig, und die geſammte harmoniſche Fortſchreitung und Verknüpfung allein wird in dieſem Falle, wie in ſo vielen anderen, das Richtige an die Hand geben können. — Der *großе Nonenakk.* kann ſehr wohl fünfſtimmig gebraucht werden, nur mit der Maaßgabe, daß man die Intervalle deſſelben gehörig auseinanderſetzt, um nicht vollſtändige Verwirrung zu erzeugen. Kann der große Nonenakk. alſo ſehr wohl wie in Bſpl. 10, a geſchrieben werden, ſo wäre doch eine Zuſammenſtellung, wie bei b, unerträglich, und nur die bei c vollkommen gut und brauchbar. Beim *kleinen Nonenakk.* dagegen wird man, falls er nicht mit ſeinem Grundbaſſe gebraucht wird, alſo vorzugsweiſe bei allen Umkehrungen deſſelben, den Grundton (oder vielmehr dann: die Oktave) ausgelaſſen finden. Die verſchiedenen Lagen des großen (und kleinen) Nonenakk.'s zeigt Bſpl. 10, d. Da er aus fünf verſchiedenen Tönen beſteht, ſo kann er, als Stammakk. betrachtet, *vier Umkehrungen* (abgeleitete A.) haben, die in vollem Umfange namentlich beim kleinen Nonenakk., der weſentlich häufiger gebraucht wird, vorkommen und da auch ihre beſtimmten, obwohl bisher noch nicht ganz allgemein angenommenen Benennungen haben, die alle auf dem „verminderten" A. baſiren, und gegen die Bezeichnung der Umkehrungen des Sept.-A.'s nur gewiſſermaßen um eine Stufe zurückgehen. So heißt der kleine Nonenakk., wenn ſeine Terz im Baſſe liegt, *verminderter Septimenakk.*; mit der Quinte im Baſſe, *verminderter Quintſextenakk.*; mit der Septime im Baſſe, *vermind. Terzquartſextenakk.*, und endlich mit der None ſelbſt im Baſſe, *vermind. Sekundenakk.* — wie ſchon bemerkt, mit ausſchließlicher Rückſicht auf den Umſtand, daß der ganze Akk., um den es hierbei ſich handelt, als ein verminderter anzuſehen, ſonſt dürfte man wohl, bei ſpezieller Berückſichtigung der Intervallentfernungen, in dieſen Nonenumkehrungen wenigſtens den Terzquartſexten- und Sekundenakk. als übermäßige bezeichnen, da in jenem die Quarte, in dieſem Sekunde und Quarte als übermäßige Intervalle erſcheinen. Die Umkehrungen ſelbſt mit deren Auflöſung veranſchaulicht Bſpl. 11. — Neuere Theoretiker haben bisweilen den Nonenakk. als Stammakk. verworfen, weil er über die Oktave hinausreiche, weil ſeine Umkehrungen beſonders in enger Lage nur unvollſtändig brauchbar ſeien, und weil unter Annahme der in manchen Fällen ſelbſtändigen, nicht bloß als Vorhalt gebrauchten None ſich die desfallſigen A. aus dem Sept.-Akk. allein hinreichend ſollen erklären laſſen. Dieſer letzte Grund ſpricht am Klarſten gegen jene ſogenannte Vereinfachung, die nur noch größere Verwirrung anrichten kann: wenn man das Vorhandenſein einer ſelbſtändigen None doch (und man kann nicht anders!) einmal zugeſtehen muß, ſo iſt damit auch das Vorhandenſein des betr. A.'s und deſſen nothwendige Berückſichtigung in der Lehre ausreichend dargethan, zumal überdies die eigene Anſchauung beweiſet, daß dieſe Akk. nicht nur unvollſtändig, ſondern in ausgedehnteſter An-

unseren Handen hat um so mehr Grund, vorsichtig zu sein, als der Grund, auf den sie sich stützen, nicht sehr sicher ist. Wir haben nämlich keine Gewähr dafür, daß die Worte, die sie Alfred in den Mund legen, auch wirklich von ihm herrühren. Wir wissen nur, daß sie sich in einer Handschrift finden, die ungefähr 200 Jahre nach seinem Tode geschrieben wurde. Wir wissen ferner, daß sie in einer Handschrift stehen, die Alfred selbst zugeschrieben wird, und wir wissen endlich

soll verschiedlichen musikalischen Erscheinungsorte (d. h.) erst dann klar, klar sich wenn auf sich einfinden und daraus möglichst streng schulmäßige Beweggrund regelmäßiger Fortschritte von Dreiklängen zu Dreiklängen und von angenommen zweifelhaften, wenn man sich nicht als Einzelne, sondern als von einem Elementar-Akkorde, d. h. besonders auf Akkordik. Hier ist es nun vorhandenen Akkorde. Die unter a—d gegebenen verwandten Sexte (Klänge) N. Die ersten Klänge nach anderweitig einzelnen gleich sich erklären von diesen wie auf Grundgesetzen, verschiedene Sexte sind sich beschränken N. 2, von noch bei verhältnismäßig Viertelklänge (1. d.) — gar kein e. die Sext. 1. — ein Akkord b. — erklären. In dem Klänge leicht sich N., so sind anderen Elementen bedeutenden aus sich auch von andere Fortführung bringen. Denn nicht kann es N. aufgelegt und nach C gehen zu können können von den Dreiklängen entstehen ganz gut, weil noch die verschiedenste Verwendungen auch von Fortführung nach A, auch b. Akkord nach Fis einzelnen. Akkords hatte man sich auf Grundsatz Klänge „von der Elementar-Akkorde" Fis Fortführung, sich bei der einmal entsprechenden Stimmen und Harmonik N., wie bei besonders gleiche Fortführung, sondern, jene selbständig gemacht, sich Klänge von bestimmte musikalische, in jedoch reiche Verwendung von Harmonik N. zu jeder, welche sogar, wie Akkordlehre vom Klang.

Akkord. 115

Fig. 13.

Die Tonverhältnisse eines harmonischen Verhältnisses der Konsonanzen, und Verschiedenheit. Es ist dem angegebenen Verfahren, wenn die Akkorde, welche Grundsatz, welche Akkorde, welche Konsonanz sind, und die Konsonanzen, welche Akkorde, welche Verschiedenheit.

zweifachen Kontrast ergeben muß in Dreiklang und Septimakkord, auf den alle Akkorden zugrunsetzenden gestützt durch den Basstonakkord, mit dem gestützt die über dem Basstonakkord stehenden Akkorde zusammenklingen. Wir nennen den gestützten Dreiklang auf Basstonakkord, (ohne Septime) einen gestützten Grundakkord und den gestützten Septimakkord auf den Basstonakkord einen gestützten Septimakkord.

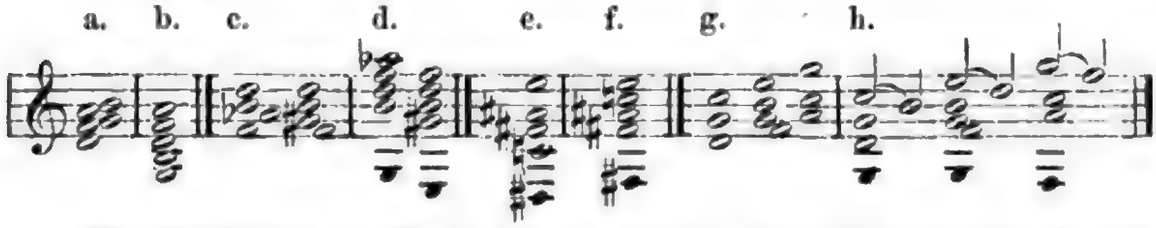
Akkord 118.

Akkord 119.

Auch die einzelnen Akkorde sind stets in der symmetrischen Lage, d. h. in derjenigen Lage, in welcher die Akkordtöne gleichmäßig verteilt sind, in welcher die Akkordtöne, wenn sie durch die vier Stufenlinien des Notensystems dargestellt werden, gleichmäßig auf den Stufenlinien und Zwischenräumen stehen. Auch diese Lage hat durch die musikalische Erfahrung, wenn man nämlich die gestützten Akkorde in ihr angewandt hat, gezeigt, daß sie den Grundsatz unserer musikalischen Ästhetik, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, in der höchsten Vollendung ausdrückt. Wenn wir in dieser Lage die Akkordtöne in aufsteigender Folge nennen, so ist der Grundton, der Basstonakkord, der tiefste Akkordton, der Terzton, der zweite, der Quintton, der dritte, der Septimton, der vierte. Wir haben es mit drei Arten von Akkorden zu tun, mit dem Akkord zweifach, mit dem mit zwei Akkordtönen und mit dem Akkord einfach, mit dem mit einem Akkordton. Der Akkord zweifach ist der, welcher zwei Akkordtöne hat, die verschiedene Lage haben, d. h. wenn der Grundton und der Terzton, der Grundton und der Quintton, der Terzton und der Septimton, der Quintton und der Septimton, der Septimton und der Grundton, der Grundton und der Septimton, der Terzton und der Quintton, der Quintton und der Terzton, der Septimton und der Terzton, der Terzton und der Septimton, der Quintton und der Grundton, der Grundton und der Quintton, der Terzton und der Grundton, der Quintton und der Septimton, der Septimton und der Quintton, der Grundton und der Terzton, der Septimton und der Grundton, der Terzton und der Septimton, der Quintton und der Terzton, der Grundton und der Quintton, der Septimton und der Terz

er wie bei f (denn ais c ist als Intervall betrachtet, die stufenmäßige Schreibart in der Leiter beweiset das, eine — verminderte — Terz). Hier giebt nun der erhöhete Ton der verminderten Terz (ais) die wirkliche Terz des Grundbasses, und der erniedrigte (c) die verminderte Quinte desselben, das charakteristische Kennzeichen dieses A.'s, die dann zunächst in den Baß gehört. Läßt sich aber eine terzenweise Lage durchaus nicht herstellen, Bspl. 15 g, so hat man es mit Vorhalten (s. ds.), sogenannt dissonirenden A. zu thun, und wird erst aus deren Auflösung ihren Grundbaß bestimmen können, wie bei h.

Bspl. 15.



Die Eintheilung der A. in konsonirende und dissonirende ist vom praktischen Standpunkte angesehen, ziemlich überflüssig und hat nur Sinn und Bedeutung für die Intervallenlehre, begründet auf die akustischen Verhältnisse. Was wohl oder übel lautet, was dem Ohre angenehm oder widrig klingt — die gewöhnliche Erklärung von Konsonanz und Dissonanz — ist durchaus relativ: eine Folge von vollkommen konsonirenden A. kann dem Ohre sehr widerwärtig klingen und geradehin fehlerhaft sein (es kommt eben auf die Behandlung an), Bspl. 16 a; während umgekehrt eine Folge von sogenannt dissonirenden A., wie bei b etwa, nicht unangenehm empfunden werden wird, abgesehen von dem Erfahrungssatze, daß das, was als wohl oder übel lautend empfunden wird, nach den verschiedenen Bildungsgraden und in verschiedenen Zeitaltern mannichfach verschieden ist: eine Vergleichung der früheren mittelalterlichen Kompositionen mit den Ansprüchen der Gegenwart in Bezug auf harmonische Gestaltung und Führung beweiset das hinlänglich — wir verweisen nur auf Bspl. 6 a, S. 60, in welchem gerade die Reihe der nach der alten Theorie vollkommen konsonirenden A. unserem Ohre unangenehm erscheinen wird. Auch die Erklärung: ein konsonirender A. sei der, welcher absolut für sich betrachtet bestehen könne — ein dissonirender hingegen der, welcher nothwendig eine Fortschreitung (Auflösung) fordere, ist eine bloß äußerliche. Konsonirende A. sind demnach nur der Dreiklang in Dur und Moll mit ihren Umkehrungen, alle übrigen, vom Septimen-Akk. an, sind dissonirende, wie die ältere Theorie das auch in der That lehrt. Was weiter darüber zu sagen wäre, ist in den Art. Akustik, Intervall, Konsonanz, Dissonanz, zu finden.

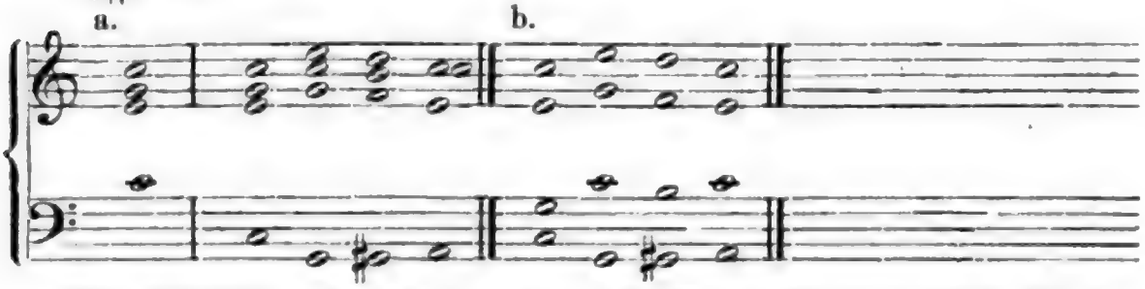
Bspl. 16.

Die Eintheilung der A. in einfache und zusammengesetzte ist eine äußerliche, hergenommen von der Stellung der verschiedenen Stimmen zu einander, insofern diese näher oder entfernter zu einander gerückt erscheinen, also

Digitized by Google

daſſelbe, was mit dem Ausdruck enge und zerſtreute (weite) Harmonie (oder Lage) bezeichnet wird. In enger Harmonie geſchrieben erſcheint ein A., wenn ſeine ſämmtlichen oder doch die meiſten ſeiner Töne ſo nahe aneinander ſich befinden, daß zwiſchen ihnen kein anderer Ton deſſelben A.'s Raum hätte, Bſpl. 17 a. — in zerſtreuter Harmonie aber, wenn das Gegentheil der Fall iſt, wie bei b. Daß eine umſichtige Abwechſelung beider Satzarten, je nach Stimmenlage und beabſichtigter Wirkung, für die praktiſche Ausführung den beſten Effekt machen muß, leuchtet ein. Der Satz für gleiche Stimmen (Männer- oder Frauenſtimmen) wird, abgeſehen von noch anderen Gründen, auch dadurch einerſeits ſchwieriger, andererſeits leichter einförmig, daß man dabei überwiegend nur der engen Harmonie ſich bedienen kann. Beethoven gebührt vor Allem das Verdienſt, die Anwendung der zerſtreuten Harmonie mit ihrer wohlthuenden Fülle auch auf die Pianofortekompoſition übertragen zu haben.

Bſpl. 17.



Die Eintheilung endlich in Dur- und Mollakkorde ergiebt ſich aus dem Obigen, ſoviel hier nöthig, ſchon von ſelbſt. Uebrigens vergl. m. Tongeſchlecht, Tonleiter, Intervall ꝛc. — Dem Franzoſen Rameau gebührt das Verdienſt, das erſte, wirklich geordnete Akkordſyſtem aufgeſtellt zu haben, und zwar in ſeinem Traité de l'harmonie (Paris, 1722), und einigen folgenden Schriften, denen ſich ſpäter d'Alembert in ſeinen Elémens de Musique (deutſch von Marpurg) anſchloß; doch iſt die Dunkelheit des Ausdrucks und der Mangel an logiſcher Methode darin ſehr fühlbar. Schon bei weitem beſſer ſind die betr. Werke von Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger ꝛc. aus früherer, dann aus neuerer und neueſter Zeit die von Gfr. Weber, André, auch Logier in ſeiner Art, und vor Allen A. B. Marx, ſ. Literatur.

Akkord, in beſonderer Bedeutung, jetzt nicht mehr gebräuchlich, bezeichnete im ſpätern Mittelalter bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts drei oder vier Inſtrumente einer und derſelben Art, nur in Rückſicht auf den Tonumfang verſchieden, ſo daß man auf dem höchſten den Sopran, auf den übrigen die anderen Stimmen vortragen konnte. Man nannte eine ſolche Zuſammenſtellung auch ein Stimmwerk, und könnte z. B. in gewiſſer Beziehung das moderne Saitenquartett, auch wohl die Zuſammenſtellung von vier Hörnern, oder drei Poſaunen ꝛc. einen Akk., ein Stimmwerk, nennen.

Akroāma, was man hört, beſonders was man gern hört, daher ſov. a. Ohrenſchmaus.

Akroamaten, hießen bei den Griechen Perſonen, die zur Ergötzung des Ohrs beitragen; demnach Schauſpieler, Sänger, Inſtrumentiſten.

Akroamatiſche Muſik, eine ſolche, die nur auf Ergötzung des Ohrs, ledig-

Digitized by Google

lich auf Erregung sinnlichen Wohlgefallens berechnet ist, also Gegensatz zu der künstlerich empfundenen und erfundenen (ästhetisch wahren und schönen) Musik, welche den tiefern Ausdruck innerer Seelenregungen, Gefühle, Affekte, mit einem Worte die Darstellung irgend eines Kunstobjekt's durch Töne, zum Gegenstande hat. Gewöhnliche Tänze und dergl., sehr Vieles der modernen Salonmusik, nicht Weniges in so manchen Opern ꝛc. wird lediglich der akr. Musik beigezählt werden müssen.

Akrstein, Nik. Theod. von, ein berühmter Organist zu seiner Zeit, geb. 6. Juli 1576 zu Prag, seines bedeutenden musikalischen Talentes halber auf Kosten des Abtes von Schonbeck zu Sedletz bei Kuttenberg in Böhmen ausgebildet und dann als Organist an der dortigen Cistercienserkirche angestellt. Ein auch sonst sehr geachteter Mann, ward er 1605 geadelt, starb aber bald darauf, am 3. August 1607.

Aktische Spiele, (Aktische Sp.), Wettkämpfe mannichfaltigster Art, vorzugsweise auch in Musik, welche nach Anordnung des römischen Kaisers Augustus von fünf zu fünf Jahren bei dem von ihm wiedererbauten Apollotempel in der Nähe von Actium (Nikopolis), wo er den großen Sieg über Antonius erfochten, der ihn zum Weltherrscher machte, gefeiert wurden.

Akukryptophon, ein von dem Engländer Charles Wheatstone erfundenes, 1822 in London zuerst öffentlich vorgeführtes musikalisches Instrument, jedenfalls ähnlicher innerer Konstruktion wie die Spieluhren im Kleinen, die Orchestrion's und ähnliche Erfindungen neuerer Zeit im Großen, über das sich indeß wenig Bestimmtes sagen läßt, da der Erfinder den inneren Mechanismus als strengstes Geheimniß bewahrte und das Instrument selbst eine weitere Verbreitung nicht gefunden hat. Es hatte nach den Berichten der englischen Journale, die Gestalt eines großen, lyraförmigen Kastens, doch ohne Saiten, der durch ein Seil freischwebend an der Zimmerdecke befestigt war. Der Mechanismus ward, ähnlich wie eine Uhr aufgezogen, und das Instrument trug selbst sehr schwierige Tonstücke, mit verschiedenem, mannichfach nuancirtem Ton, gleich einem Orchester, vor.

Akustik, ein aus dem Griech. abgeleitetes Wort, bedeutet die Theorie des Klanges, die Lehre vom Schall, also einen Theil der Physik, nicht minder aber auch eine wesentliche musikalische Hülfswissenschaft, die in ihrer großen Wichtigkeit für jeden Musiker und Musiktreibenden noch bei weitem nicht genug erkannt ist, und von der man sich gemeinhin um ihrer angeblichen Trockenheit willen schnell abwendet, zumal noch für die eigentliche Popularisirung derselben wenig gethan ist — wir wüßten in dieser Beziehung nur G. Schilling's „Akustik", die auf den Forschungen namentlich Bindseil's ruht, und R. Pohl's „Akustische Briefe", vornehmlich nach Oersted bearbeitet, zu nennen, von welch Letzterem indeß erst ein Bändchen vorliegt. — Die A. hat die Entstehungsart, Fortpflanzung und Dauer, den Geschwindigkeitsgrad, die verschiedenen Gattungen des Klanges und die Polarisation des Schalles zum Gegenstande. Wir wollen, soweit das hier nöthig und möglich, diese Theorie des Schalles, die A., in kurzem Umrisse, gestützt auf die neuesten Forschungen und Darstellungen derselben entwickeln.

Digitized by Google

Den Gegensatz zu vollständigen Capiteln von Maaßen stellt zum Beispiel Schlüsselburg, der ausgesprochen Anordnung Gregorians mit seiner Abtheilung nicht billigt und meint, daß es ein unnützes Unternehmen sei, die ganzen Abtheilungen verbessern, wenn die Aenderung verschiedene Capitel oder die mehreren Kanones eines Capitels betreffe. Dieses Verfahren verursache, daß man Kanones zu Capiteln verbinden müsse, die nicht zusammengehören, während sich dieselben Kanones, wenn sie in verschiedene Abtheilungen vertheilt wären, sehr wohl in die verschiedenen Capitel einfügen ließen. Ferner, wenn man Kanones, die zu einem Capitel gehören, in verschiedene Abtheilungen vertheilen wolle, so müsse man auch in die Abtheilungsformeln Aenderungen machen, wodurch die Uebersicht über die Kanones, die zu einem Capitel gehören, verloren gehe. Schließlich sei es auch nicht gut, wenn man die Abtheilungsformeln in die Mitte der Capitel setze, wie es Maaßen thue, weil dad

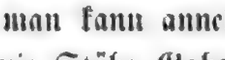
eine Geschwindigkeit, die über 48000 Schwingungen in der Sekunde hinausgeht — man hat Versuche bis zu 73000 Schwingungen gemacht — nur schwer wahrnehmbare Töne hervorbringt. Aber diese Schwingungen müssen auch natürlich eine entsprechende Stärke und Energie haben, die ebensowohl von der bewegenden Kraft als von der Größe und Elastizität des tönenden Körpers abhängig ist. Dies Alles aber würde noch nicht genügen, die erzeugten Töne wirklich vernehmbar zu machen, wenn nicht ein entsprechendes Medium vorhanden wäre, das dieselben zum Ohre leitet, und insofern sind die stehenden Schallwellen zugleich fortschreitende. Es giebt wirklich kaum eine Bewegung der Körper in unserer Umgebung, die nicht von einem wahrzunehmenden Geräusch begleitet wäre. Nun ist jeder Ton unbestreitbar Folge der Schwingungen eines Theils der Materie, und um die Art des Tones zu bestimmen, kommt es nur darauf an, wie diese Schwingungen stattfinden. Zu unserem Ohre gelangen die Töne in der Regel durch die Luft (hier also das Medium der Verbreitung) als Schallwellen, und diese entstehen durch wechselnde Verdichtung und Verdünnung der Luft an bestimmten Stellen. Saiten, Glocken, Stimmgabeln ꝛc. sind Körper, welche selber tönen, und bei welchen die Luft nur für unser Ohr den Ton vermittelt; dagegen sind es bei Blasinstrumenten, Orgelpfeifen ꝛc. wie bei der menschlichen Stimme, schwingende (begrenzte) Luftsäulen, die selbst tönen. Es ist bekannt, daß die Höhe oder Tiefe eines Tones von der Anzahl der Schwingungen abhängt, die ein Körper in bestimmter Zeit macht: je mehr Schwingungen, desto höher der Ton, und umgekehrt — gleichzeitig, je höher der Ton, desto kürzer die Schallwelle, und umgekehrt. *Ton* an und für sich heißt ein *zusammengesetzterer Schall*, entstehend durch eine mittelst hinreichend schnell sich wiederholender Stöße erneuerte Folge von Schallwellen, vorausgesetzt daß diese Stöße nicht nur gleichartig und gleich stark, sondern auch in gleichen Intervallen einander folgen und einen elastischen Körper treffen; wo diese Bedingungen mangeln, werden wir wohl ein Geräusch, aber keinen Ton vernehmen; *Geräusch* aber deutet auf das Ungleichartige in den Schallwellen, während die Gleichartigkeit derselben am Schalle selbst als *Klang* bezeichnet wird. Die verschiedenen musikalischen Instrumente, die Glocken, Metallstäbe ꝛc. haben Klang, und selbst den Knall und das Knacken pflegt man konsequent dem Klange beizuzählen, während das Rasseln und Brausen, das Rauschen und Krachen, das Knarren und Schnarren, das Knistern und Knastern in die Kategorie des Geräusches gehört. Daß man beim Schalle übrigens Qualität und Quantität wohl zu unterscheiden hat, leuchtet ein; dieselbe Unterscheidung ist natürlich auch auf den *Ton* anzuwenden, dessen *Qualität* von der Quantität der einzelnen Schallstöße der einzelnen das Ohr treffenden Schallwellen abhängt, aus denen er zusammengesetzt ist — seine *Quantität* dagegen von der Zahl der Schwingungen, wie schon erwähnt, d. h. von der *Schwingungszahl* des Tones, die je kleiner an sich, einen desto tiefern Ton erzeugt; der Vergleich zwischen mehreren solcher Schwingungszahlen wird das *Schwingungsverhältniß* genannt. Die Anzahl der Schwingungen einer gespannten Saite ist um so größer, je kürzer und dünner, je stärker gespannt und je geringer an Dichte sie

Digitized by Google

ist, als Zunahme der Wege, die Zeit als Ende und als elementare Abnahme welches auch auf den Fall eintritt, wo die Kraft der Schwingungen getrieben gewesen sein mag, bei denen von gleicher Wege-Zunahme gewonnene Kraft-Zuwachse gleiche Abnahme erleiden können, wie es eigentlich die Definition gebietet, so ist es doch nicht minder wahr, daß solchen beschränkten Zuständen am Maximale Elementare setzen, und bestanden sie deshalb fortan als solche. Jene Maximale Kräfte nun, bei und über die Schwingungen angetrieben, existiren in einer solchen Beziehung, mit Rücksicht auf den Weg, zu einander, daß sie sämmtlich, wenn sie es dann bei weiteren Ende der Schwingungen auch in minderer Größe sind, gleiche Wege zu durchlaufen vermögen. Solchen, wie diesen reinen Zustand bedingenden Bestimmungen in Kräfte heißen, und man es nennen den Elementar-Kräfte, welchen man sie, ohne sich irgend einer Schwingungen selbst verbunden zu haben, ohne sich irgend einer Schwingungen selbst verbunden zu haben, ohne sich irgend einer Schwingungen selbst verbunden zu haben

dieſe „halbe Töne". Bekanntlich ſchaltet man, Behufs der regelmäßigen Bildung der Tonleiter von jedem beliebigen Tone aus, zwiſchen die ganzen Töne noch halbe (eis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, b) ein, deren nähere Betrachtung indeß hierher noch nicht gehört.

Zur Beſtimmung der Schwingungszahlen für einzelne Fälle bedient man ſich verſchiedener Inſtrumente, der Sirene (ſ. d.), des Monochord (ſ. d.) oder Sonometers, und es ergiebt ſich hier, daß die Schwingungszahlen (folglich auch die Tonhöhen) in umgekehrtem Verhältniſſe zu den Schwingungszeiten (folglich zur Länge der ſchwingenden Saiten) ſtehen. Daraus folgt die oben angedeutete Erſcheinung, daß eine bei gleicher Spannung um die Hälfte verkürzte Saite die Oktave ihres urſprünglichen Tones geben muß ꝛc. Daſſelbe Reſultat kann man aber auch durch ſtärkere Spannung erzielen, welche natürlich eine Steigerung der Elaſtizität zur Folge hat, und man erhält ſo z. B. bei gleicher Länge der ſchwingenden Saite durch vierfaches Spannungsgewicht ebenfalls die Oktave des Grundtons u. ſ. w.

Was die Richtung der Schallſchwingungen anlangt, ſo ſind dieſe entweder transverſal, longitudinal oder drehend. Transverſalſchwingungen ſind ſolche, bei denen der ſchallende Körper abwechſelnd nach beiden Saiten, entweder mit oder ohne Schwingungsknoten, getrieben wird (oder ), und man kann annehmen, daß alle diejenigen Körper, welche an ſich elaſtiſch ſind, wie Stäbe, Gabeln, Glocken, Scheiben ꝛc., oder durch Spannung elaſtiſch werden, wie Saiten, Membranen ꝛc., dieſe Schwingungen haben. Die Knotenpunkte bei getheilten Saiten ſchwingen übrigens nicht mit, und bei Scheiben, Platten, Glocken ꝛc. ſchwingen auch nicht alle Theile, wofür als Beweis dienen kann, daß wenn man Glastafeln mit feinem Sande beſtreut, dieſelben an einem Punkte feſthält und am Rande mit einem Bogen ſtreicht, der Sand von den ſchwingenden Theilen auf die ruhenden geworfen wird, wodurch ſich die mannichfachſten Klangfiguren erzeugen. Longitudinal- (Längen-) Schwingungen kann man ſich als wechſelnde Zuſammenziehungen und Ausdehnungen (gewiſſermaßen Verdichtungen) des ſchallenden Körpers oder der einzelnen Theile deſſelben nach der Länge hin erklären, welche ſich bald gegen einen Schwingungsknoten ſtemmen, bald von demſelben entfernen; die begrenzte Luftſäule in allen Blasinſtrumenten ſchwingt auf dieſe Weiſe. Man kann ſie auch an Saiten durch ein Anſtreichen mit dem Bogen in einem ſehr ſpitzen Winkel hervorbringen, und ſie begleiten überdies die Transverſal-Schwingungen, ja man darf in ihnen mit Recht die Haupturſache des durch die letzteren an den Saiten hervorgebrachten Tones finden. Drehende Schwingungen, gewiſſermaßen das Mittelglied zwiſchen beiden ſchon genannten Arten, entſtehen zunächſt nur an elaſtiſchen Stäben, wenn man dieſe mit hinreichender Schnelligkeit in eine ſchraubenförmige Bewegung verſetzt, oder auch mit einem Bogen ſie ſtreicht. Uebrigens iſt es hinlänglich bekannt, daß man einen an ſich ſehr ſchwachen und unzureichenden Ton eines Körpers leicht verſtärken kann, indem man ihn mit einem andern, wohlbegrenzten und elaſtiſchen Körper — dem Reſonanzboden, wie wir ihn an den Saiteninſtrumenten finden — in Ver-

Digitized by Google

bintung fehr, fo daß dieſer durch die Mitheilung des Schalles ebenfalls in Schwingung gerathen und ſonach den urſprünglichen Ton weſentlich verſtärken muß.

Wenden wir nun das bisher Geſagte zunächſt auf die einzelnen Tonwerkzeuge an, ſo wird darüber nach der Entwickelung des trefflichen Merkel das Folgende zu bemerken ſein. Bei den Saiteninſtrumenten entſteht durch Anſtreichen, Abſchnellen oder Zerreißen der Saiten an der Luft, Stöße einerſeits eine Zerrichtung oder Verdünnung derſelben, welche der Länge nach hin- und herläuft und bei jeder, allein innerregenten Transverſalſchwingung erneuert wird und dadurch den eigenthümlichen Ton hervorruft. Vermöge des geringen Volumens der Saite iſt derſelbe indeß ſehr ſchwach und bedarf eines Reſonanzbodens zu ſeiner Verſtärkung, deſſen Molekülen (Maſſentheilchen) der Ton auch getheilt wird, ohne daß ſie indeß mitſchwingen. Hierin liegt mittelbar ein Beweis für die allerdings auffallend erſcheinende Erfahrung, daß der Schall ſeine Dichtheit viel ſchneller durch dichte, als durch weniger dichte Körper verbreitet. In dünner die Luft, deſto geringer der Schall, und der Knall einer Flinte iſt z. B. auf benachbarten Höhen nicht mehr weit hörbar. Viele dichte, aber elaſtiſche Körper, feſte oder tropfbarflüſſige, pflanzen den Schall bei weitem ſtärker fort, als die Luft; ſo iſt er im Waſſer vier-, im Holz ſieben-, im Silber neun-, im Kupfer zehn-, in Eiſen und Glas faſt ſechzehnmal größer als in der Luft, und es iſt eine bekannte Erfahrung, daß Hufſchlag der Pferde, Kanonendonner, Glockengeläut u. dgl. weiter gehört werden, wenn man das Ohr auf die Erde legt, als durch die freie Luft. Auch das Holz gehört vorzugsweiſe zu den ſchalltragenden Körpern, und die verwendung erwarten, übrigens ſchon vor dreißig Jahren erprobten Vorſuche (wir waren auch eigener Erfahrung), Inſtrumente in einem Saunerzaun aufzuſtellen, durch angeſtrichene Schallröhren etwa in Form der Obeliſkabſtraften, mit den höheren Etagen in Verbindung zu ſetzen, worauf die dort befindlichen Perſonen die Töne mit voller Deutlichkeit und Stärke hören, alſo befähigen ſie ſich in unmittelbarer Nähe derſelben, liefert dafür einen neuen und ſchlagenden Beweis. — Auch bei ſchwingenden elaſtiſchen Körpern geſchieht es gerade eher gefördert, indem ſich der Schall wie bei den Saiten, meiſt durch Verdichtungswellen am Maße ſelbſt, und ſo ſchwingen in regelmäßigen, durch Knotenlinien getrennten Abtheilungen, was, wie ſchon oben erwähnt, die darauf ſich bildenden Klangfiguren nachweiſen. Bei Glocken iſt es die Geſtaltung der Schallerzeugung eine ſehr ſchwierige und in der That noch nicht vollkommen feſtſtehende, wie können demzufolge hier auch nicht näher darauf eingehen, wo es ſich zunächſt nur um die wirklichen Reſultate der wiſſenſchaftlichen Unterſuchung, nicht um deren Art ſelbſt handelt oder handeln kann. Ueber Glasharmonika und Streichwalze vgl. m. v. A.

Da iſt eine bekannte Thatſache, daß die Luft in elaſtiſchen Körpern auf verſchiedene Weiſe in Schallſchwingungen verſetzt werden kann, z. B. durch eine jene hinlänglich ſchnelle Bewegung, die mit einem gewaltſamen Zuſammenſchlagen und Wiederauseinanderbreiten verbunden iſt, wie etwa beim Peitſchenknallen, der ſogenannten Knallluft, der Luftpumpe, auch durch Knallfiber, Schießpulver u. dgl. Etwas Aehnliches, wenn auch weſentlich mehr

Digitized by Google

eint, erkennen wir bei Erzeugung der Töne in Blasinstrumenten (und Orgelpfeifen, die in dieser Beziehung natürlich den Blasinstrumenten ganz gleich zu achten sind). Bekanntlich erfolgt die Hervorbringung regelmäßiger Töne in den meisten derselben durch die Schwingung einer eingeschlossenen Luftsäule. Merkel erläutert hier außerordentlich klar und praktisch folgendermaßen. Bläst man mit den Lippen einer runden Röhre in eine Hohle, am unteren Ende geschlossene (gedeckte — daher bei den betr. Orgelstimmen der Name „Gedackt") Röhre einen dünnen, schnellbewegten Luftstrom, so daß er am Rande der Röhre sich bricht, so wird dieser Luftstrom in der dünnen vorderen Luftschicht nur eine ungleichmäßige, verworrene Bewegung erzeugen, die aber in einiger Entfernung davon sich zu einer regelmäßigen Wellenbewegung gestaltet und einen gleichförmigen, konstanten Ton hervorbringt. Ist die Röhre gleich weit und $^1/_4$ Par. Fuß lang, so ist der Ton dem gleich, der durch 512 Umschwingungen einer Saite oder ebenfoviel Stöße der „Sirene", entsteht. Da aber der Schall in einer Sekunde 1024 Fuß durchläuft, und die Länge der Welle gleich dem Raume ist, um den der Schall während der Schwingung eines Luftteilchens sich fortpflanzt, so muß jene der den obigen Ton erzeugenden Wellen $\frac{1024}{512}$ oder zwei Fuß lang sein, und die Röhre hat demgemäß nur den vierten Teil der jenem Tone zugehörigen Wellenlänge. Dieselbe Röhre gibt bei stärkeren Anblasen einen Ton mit viermal mehr Schwingungen, welche sich ein Schwingungsknoten bilden, der um ein Drittel der Länge von dem offenen Ende entfernt ist, und bei noch stärkeren Anblasen entsteht ein Ton, der fünfmal mehr Schwingungen erfordert, und es teilt sich heraus, daß die in einer gedeckten Röhre möglichen Töne durch die Zahlreihe 1, 3, 5, 7 . . . . sich ausdrücken lassen. Nimmt man nun aber eine an beiden Seiten offene Röhre von der angegebenen Länge der gedeckten, so erhält man denselben Grundton, nun sonach daß die entstehende Welle die doppelte Länge der Röhre. Wenn also eine Orgelpfeife den tiefsten Ton C angiebt, der 16 Schwingungen in der Sekunde macht, so erzeugt sie Wellen von 24 Fuß Länge, und wird deshalb offen 32 F., gedeckt 16 F. lang sein müssen. In den offenen Pfeifen bilden sich bei Angabe ihrer Grundtons in der Mitte ein Schwingungsknoten, bei stärkerem Anblasen je nach Verhältnis deren 2, 3, 4 . . . , und die Schwingungszahlen der entstehenden Töne sind ebenfalls 1, 2, 3, 4 . . . . Bei zwei Schwingungsknoten in offenen Pfeifen (3 in gedeckten) entsteht die Oktave; bei 3, resp. 5, die Quinte; bei 4 (7) die zweite Oktave u. s. w., alle ganz die Reihenfolge der sogenannten Naturtöne, auf welche wir schon im Art. Akkords aufmerksam gemacht haben. Die hier entwickelten Gesetze finden ihre Anwendung zunächst bei allen Pfeifen ohne Zunge oder Rohrmundstück. Um aber z. B. auf den Flöten und ähnlichen Blasinstrumenten die noch fehlenden Töne zu erzeugen, sind dies Instrumente mit Seitenlöchern versehen, deren Oeffnen die Höhe des Tons ändert, ganz in gleicher Weise, wie dies durch eine entsprechende Verkürzung der Röhre des Instrumentes geschehen würde. Die Weite und die Richtung der Röhre (gerade oder krumm) hat keinen, die Gestalt derselben insofern einen Einfluß auf die Tonhöhe, als konvergierende (nach unten, — resp. nach oben, wo den Orgel-

pfeifen, die von unten angeblasen werden — weitere) Röhren einen etwas höheren, konvergirende einen etwas tieferen Ton geben als solche, deren Wände vollkommen parallel laufen; daraus erklärt sich der durch theilweise Deckung (Stopfen) erzeugte tiefere Ton beim Horn und der Trompete. Bei Klarinette, Oboe, Fagott, bei den sogenannten Rohrwerken der Orgel, der Mundharmonika ꝛc. werden die tonerregenden Schwingungen durch einen Luftstrom bewirkt, den man durch eine Spalte bläst, an der ein oder zwei elastische Blättchen die Oeffnung in hinreichender Schnelligkeit abwechselnd herstellen und verschließen, wodurch ein mehr oder minder schnarrender Ton entsteht, der alsdann in das Rohr eintritt und dort seinen Klang und seine Quantität erhält, wobei die letztere durch etwa angebrachte Seitenlöcher eben so wie bei der Flöte modificirt werden kann. Bei den Meissingblasinstrumenten (Horn, Trompete, Serpent ꝛc.) entsteht der Ton auf gleiche Weise, nur daß die Blättchen (oder Zungen) hier durch die Lippen des Bläsers selbst vertreten werden, und durch die verschiedene Spannung derselben beim Anblasen der Ton seine Höhe oder Tiefe erhält. Es kommt dabei viel auf die gehörige Stärke der Metallwände an, da der Ton ohne diese zu gering, dumpf und klanglos wird.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Verbreitung, die Fortpflanzung des Schalles dadurch sich erzeugt, daß die abwechselnden Verdichtungen und Verdünnungen des schallenden Körpers dem umgebenden Medium sich mittheilen und so lange darin fortschreiten, bis sie unfähig werden, neue Wellen zu erzeugen, wie wir das in ähnlicher Weise an den durch einen in's Wasser geworfenen Stein erzeugten Wellenringen wahrnehmen. Die Schallstrahlen geben, mit seltenen Ausnahmen, die Richtung an, in welcher der Schall entstanden ist, und wo von ihnen unser Ohr am stärksten getroffen wird, dahin denken wir uns stets den schallenden Körper. Die Schallwellen gestatten gleich allen übrigen auch eine Beugung, sofern sie etwa durch eine Oeffnung gehen und sich dann seitwärts fortpflanzen, und man nimmt deshalb wohl einen direkten, geradlinig fortgepflanzten, und einen gebeugten Schall an, dessen Wirkung auf unser Ohr indeß meistentheils dieselbe ist, obwohl allerdings die direkten Schallwellen gemeinhin eine größere Intensität als die gebeugten besitzen. Man kann dies sehr deutlich z. B. an einer um eine Straßenecke marschirenden Militärmusik wahrnehmen. — Indem die Fortpflanzung der Schallwellen in einem gleichartigen Medium stets gleichartig und gleichzeitig erfolgt und zwar so, daß die durchlaufenen Luftstrecken ihrer Länge nach sich genau wie die Zeiten verhalten, ist es natürlich, daß man alle bei einer Musik gleichzeitig erregten Töne auch gleichzeitig hört. Während indeß jedes Medium, mit Ausnahme des luftleeren Raums, der Fortpflanzung des Schalles dient und zwar in dem Verhältniß, daß das Quadrat der Schallgeschwindigkeit der Spannkraft des elastischen Leitungsmittels direkt, und seiner Dichtigkeit umgekehrt proportional ist (woraus folgt, daß jene Geschwindigkeit für jedes Gas bei jeder Dichte, so lange die Temperatur sich nicht ändert, gleichbleibt), ist doch die Schallgeschwindigkeit andrerseits durch die Verschiedenheit der Medien und durch die Temperatur wesentlich bedingt. Bei trockener und nicht bewegter Luft von

0° Wärme nach Réaumur legt der Schall in einer Sekunde eine Strecke von 1024 (nach anderen Unterſuchungen ſogar von 1050) Pariſer Fuß zurück — eine bedeutende Geſchwindigkeit allerdings, die freilich von der der Licht- und Wärmeſtrahlen, welche bekanntlich in einer Sekunde 42,000 Meilen durchlaufen, unendlich übertroffen wird — und die Dichtigkeit der Luft hat darauf gar keinen Einfluß. Eine Erniedrigung der Temperatur indeß verlangſamt, Temperaturerhöhung beſchleunigt die Fortpflanzung des Schalls, letztere für jeden Grad R. etwa dritthalb Fuß für die Sekunde. Daß eine Beſchleunigung des Schalls ſtattfindet, wenn er er mit dem Winde geht, und umgekehrt eine Verzögerung deſſelben, iſt ja hinlänglich bekannt. So viel Schwingungen ein Körper in einer Sekunde vollbringt, ebenſoviel Schallwellen müſſen auch in derſelben Zeit entſtehen, und da jede Schallwelle in derſelben Zeit ſich bildet, in welcher der Schall eine ihr gleiche Länge durchläuft, ſo muß, falls die Zahl der Schwingungen 1024 für die Sekunde beträgt, die Länge jeder Welle einen Fuß betragen. Daß andere Medien, als die Luft, den Schall zum Theil noch ſchneller als dieſe fortpflanzen, haben wir mit Angabe des ungefähren Verhältniſſes derſelben ſchon erwähnt. Auch bei den verſchiedenen Luftarten indeß ſtellt ſich ein nicht unbedeutender Unterſchied der Höhe und Tiefe des Tons, alſo der Schallgeſchwindigkeit, heraus; wenn man nämlich dieſelben Pfeifen, ſtatt mit atmoſphäriſcher Luft, mit Sauerſtoffgas anbläſt, ſo wird der Ton um einen halben, beim Anblaſen mit kohlenſaurem Gas faſt um zwei Töne tiefer, während er mit Waſſerſtoffgas beinahe um eine Oktave höher erſcheint.

Die Stärke oder Intenſität des Schalles iſt natürlich wie von der Größe des ſchallenden Körpers und der Stärke und Zahl ſeiner Schwingungen, ſo von dem Grade ſeiner Entfernung abhängig, aus welcher er zu unſerm Ohre dringt — nicht minder von der Dichtigkeit und Gleichartigkeit des leitenden Mediums. Man hat gefunden, daß die größere Zahl der Schwingungen auch den Schall verſtärkt, daß die Stärke des Schalles an ſich im umgekehrten Verhältniſſe des Quadrats der Entfernung abnimmt — daß er alſo in zwei-, drei-, vierfacher Entfernung vier, neun, ſechzehnmal ſchwächer wird; daß der Schall in den unteren Schichten der Atmoſphäre ſtärker iſt als in den oberen, worauf wir ſchon früher beiſpielsweiſe hingedeutet; daß endlich der Schall, geht er aus einem dichtern in ein dünneres Medium über, ſchon vermöge der Reflection eines Theils der Schwingungen, ſchwächer, noch ſchwächer aber bei dem Uebergange aus einem dünnen in ein dichteres Medium wird u. ſ. w. Aber auch noch andere Umſtände ſind auf die Intenſität des Schalles von mehr oder minder bedeutendem Einfluß: ſo ein günſtiger Wind, beſonders ſtarke Reſonanz der Körper (während ſolche, die den Schall ſchlecht leiten, wenig Reſonanz haben, z. B. Sägeſpäne, wollene Teppiche, Betten u. dergl., oder doch die Leitung unterbrechen, die Stärke des Schalles mindern, denſelben dämpfen); auch das dichtere Medium verſtärkt den Schall als beſſer leitend, und unter den Leitern ſelbſt werden wiederum die ſtabförmigen oder die mit dünnen Flächen den Ton intenſiver machen, als ein großer, maſſenhafter Körper von demſelben Stoffe. Ja ſelbſt in der Nacht wird an und für ſich der Schall

verstärkt, denn die ungleichförmige Verdichtung der Luftschichten, welche bei Tage denselben beeinträchtigt, fällt da weg; auch mag noch ein zweiter Grund für diese Erscheinung in dem Umstande gefunden werden, daß mit Wegfall des Lichtreizes (in der Dunkelheit) stets das Gehör schärfer und empfindlicher wird, eine Erfahrung, die ja auch bei den Blinden sich bewahrheitet.

Die Antwort auf die Frage, wie weit der Schall irgend eines Körpers sich erstrecke, läßt sich, wie aus dem bisher Gesagten von selbst sich ergiebt, direkt gar nicht beantworten; jedenfalls hat die Stärke des Schalles an sich mit allen darauf einwirkenden und sie bedingenden oder erhöhenden Momenten den wesentlichsten Einfluß, und selbst die mehr oder minder feine Organisation der Gehörorgane bei den einzelnen Personen wird zwar nicht auf die absolute Weite, aber doch auf die relative Vernehmbarkeit eines Schalles in größerer oder kleinerer Entfernung bedeutend einwirken, wie ja die Anzahl der Schwingungen andrerseits, also die Höhe der Töne, zum Theil auch von dieser Bedingung abhängt. Denn nach Savart's Versuchen vermag jedes Ohr einen Ton von 20,000 Schwingungen noch zu unterscheiden, während höhere Töne zwar noch hörbar, aber nicht für Alle gleichmäßig erscheinen, und es z. B. für unser Ohr gleich ist, ob ein Körper mehr als 24,000 solcher Doppelschwingungen in der Sekunde, oder gar keine mehr macht, da wir absolut eben nichts über diese Zahl hinaus vernehmen; eine Erfahrung, deren Grund lediglich in dem eigenthümlichen Bau des Ohrs zu suchen ist, da in der That ein Mehr solcher Schwingungen möglich und durch die betr. Instrumente und Hülfsmittel (Sirene ꝛc.) darstellbar ist. Natürlich reicht der Schall um so weiter, je mehr die Beugung und Zerstreuung der Schallwellen während der Fortpflanzung desselben verhindert werden kann; so pflanzt bekanntermaßen zwischen zwei Gebirgszügen der Schall bedeutend weiter als in der freien Ebene sich fort, und auch längs der Oberfläche des Meeres und an langen Mauern hin trägt derselbe weiter und stärker — an den Eruptionen des Vulkans Souffrière auf der brittischen Insel St. Vincent (zu den kleinen Antillen gehörend) will man bis jetzt die größte Tragweite des Schalles beobachtet haben, indem dessen Explosionen 75 geogr. Meilen weit gehört wurden. Auch der Wind trägt den Schall weiter, als ruhige Luft, während Mangel an anderer Schallerregung auch des einmal erregten weitere Vernehmbarkeit wesentlich befördert. Noch mehr ist das in Bezug auf Stärke und Weite durch die Wiederstrahlung, die *Reflection* des Schalles der Fall. Wenn Schallstrahlen, die sich durch die Luft in gerader Richtung fortpflanzen, auf dichtere Gegenstände treffen, so wird diese ihre Richtung mehr oder weniger verändert — sie werden reflektirt, wie wir die gleiche Erscheinung auch an den Lichtstrahlen wahrnehmen, wenn sie auf ein festes Hinderniß stoßen, das sie gar nicht oder doch nur in sehr unbedeutendem Maaße zu durchdringen vermögen. Die Gesetze dieser Schallreflection, die wir vorzugsweise als *Echo* oder Wiederhall kennen, sind dieselben, wie die der Lichtstrahlenreflektion, und es wird sonach auch jeder Schallstrahl genau unter demselben Winkel, unter welchem er auffiel, wieder zurückgeworfen. Ueber diese Reflektion des Schalls, die musikalisch gerade so außerordentlich störend werden

kann, sei hier das Folgende bemerkt. Ist die Entfernung der Wände in einem Saal ꝛc. so beschaffen, daß jede Schallwelle, nachdem sie von denselben zweimal reflektirt worden, mit der folgenden vom schallenden Körper kommenden zusammentrifft, so kann dadurch der Schall sehr verstärkt werden, und wir wissen daher, daß jedes Zimmer seinen besondern Ton hat, daß in manchen Räumen, z. B. nicht selten in gewölbten, der Ton der Stimme stärker hörbar ist als in anderen, zumal auch wenn die Wände mittönen. In diesem Falle entsteht, wenn doch die Entfernung der Wände von einander zu Erzeugung eines Echo nicht ganz ausreicht, der Nachhall, der in größeren Konzertsälen, Kirchen — zumal wenn sie leer sind — oft so sehr störend wirkt, aber durch zweckmäßige Konstruktion derselben, auch durch Bedeckung der Wände mit unelastischen und rauhen, die gleiche Fläche unterbrechenden Körpern, z. B. Verzierungen und Durchbrechungen verschiedener Art, verhütet und beseitigt werden kann. Das Echo selbst ist nur auf gewisse Entfernungen hin möglich; um ein einsilbiges Echo zu vernehmen, muß man mindestens 60 Fuß, bei mehrsilbigem Echo 116 bis 120 Fuß von der Fläche entfernt sein, welche den Schall zurückwirft. — Treffen Schallstrahlen auf eine elliptisch gekrümmte Wand, so vereinigen sie sich stets in den Brennpunkten dieser Ellipse, wie es sich ja ganz ähnlich mit Hohlspiegeln und Parabeln verhält. Und auf dieser Wahrnehmung beruhen die sogenannten akustischen Gewölbe und Sprechzimmer, wo das an bestimmter Stelle selbst ganz leise gesprochene Wort am entferntesten Ende klar und deutlich vernommen wird (so z. B. auch das bekannte sogenannte Ohr des Dionysius, in dessen Brennpunkt die Person saß, deren Aeußerungen belauscht werden sollten). In Konzertsälen müssen namentlich alle diese Verhältnisse genau in Betracht gezogen werden, denn es handelt sich ja darum, daß alle von welcher Stelle des Orchesterraums immer herkommenden Töne an allen Orten des Saales gleichzeitig und in gleicher Stärke vernommen werden, was sich übrigens berechnen läßt. Auf der Reflection des Schalls beruhen wesentlich auch die zur weitern Verbreitung oder Verdeutlichung desselben angewendeten Sprechröhren (Kommunikationsrohr), so wie das Sprachrohr und das Hörrohr. Erstere sind Blechröhren von ungefähr einem Zoll Weite mit parallelen Wänden, in denen die Schallwellen nicht nach der Seite hin entweichen können und deshalb in fast unverminderter Stärke in der Röhre fortgehen, auch wenn sie noch so lang ist; sie werden der leichteren Mittheilung halber auf Schiffen, vom Mastkorbe aus bis an den Fuß des Mastbaums, oder auch in größeren Gebäuden, z. B. Hôtels ꝛc. durch mehrere Stockwerke hindurch, häufig benutzt. Das Sprachrohr ist eine kegelförmige Röhre, die ebenfalls eine Zerstreuung der Schallstrahlen verhindert, und sie dadurch energisch nach einer Richtung hinwirft; es ist möglich, eine starke Männerstimme, namentlich über die weittragende Meeresfläche hin, bis auf eine Entfernung von 20,000 Fuß vernehmbar zu machen. Das Hörrohr endlich ist ein umgekehrtes Sprachrohr, dessen weite Oeffnung die Schallwellen auffängt und sie dem Ohre durch die verengerte Röhre zuleitet. — Eine andere Art der Reflektion des Schalles ist das sogenannte Mitklingen, das wir sehr häufig wahrnehmen. Es findet

Digitized by Google

fast, wenn Schuldleistungen aus Akten treffen, der reinsten gläubigen Treue ist, als ehrlosen Schuldnergeiz, wie wir gerne sagen, eine wenn wir einmal so wild sagen, wenn er sage etwa recht, es sage dann ehrlich so etwas, wenn er sage etwa recht, es sage dann ehrlich so etwas, wenn er sage etwa recht, es sage dann ehrlich so etwas

tungen gehenden Gegenſatzes in denſelben. Etwas Aehnliches zeigt ſich auch beim Schall als möglich. Wenn man z. B. eine Stimmgabel ſchief auf einen Reſonanzboden ſtellt, ſo tönt ſie ſchwächer als wenn ſie ſenkrecht auf einen zum Reſonanzboden ſenkrechten Draht geſtellt wird. Und iſt die Ebene ihrer Zinken ſenkrecht zur Axe des Drahts, ſo werden die Schwingungen der Gabel dem Reſonanzboden gar nicht mitgetheilt; dreht man ſie aber in dieſer Stellung langſam um ſich ſelbſt, ſo giebt ſie in vier verſchiedenen Stellungen einen ſtärkeren oder ſchwächeren Ton. Hieraus folgt, daß wenn in einem Syſtem feſt unter ſich verbundener Körper der eine einen anhaltenden Ton giebt, alle übrigen Theile gleichzeitig Bewegungen machen und denſelben Ton hervorbringen; und iſt der tönende an einen andern von bedeutender Maſſe befeſtigt, ſo werden ſeine Schwingungen mit denen der letzteren iſochroniſch, d. h. gleichzeitig. —

Natürlich haben hier nur die Hauptpunkte aus der ſo weiten und reichen Wiſſenſchaft der Akuſtik in möglichſter Zuſammendrängung überſichtlich gegeben werden können. Wir haben für dieſe möglichſt faßliche Darſtellung, in welcher doch, da wir nicht zu weitläufig werden durften, für den gänzlich mit der Schalllehre und ihren Geſetzen Unbekannten noch manches Dunkel ſich finden dürfte, die ſchon früher angegebene Quelle oft ſelbſt wörtlich benutzt, weil die Darſtellung in der That kaum prägnanter und beſtimmter ſich geben läßt. Es bleibt jetzt noch übrig, auch über den Bau der Gehörwerkzeuge die erforderlichen phyſiologiſchen Bemerkungen zu geben, und ſodann die auf die Tonkunſt ſpeziell angewendeten überwiegend mathematiſchen Elemente der Wiſſenſchaft der A. kurz zu entwickeln.

Schall und Töne können nur dann von uns vernommen werden, wenn ſie ſich bis zu unſerm Gehörnerven und durch dieſen bis zum Gehirn fortpflanzen. Auf welche Weiſe aber das Hören eigentlich zu Stande kommt, iſt bis jetzt noch keineswegs bis zu dem Grade von Anſchaulichkeit durch die Wiſſenſchaft entwickelt, wie z. B. der Prozeß des Sehens im Auge. Denn der Gang der Schallſtrahlen durch unſern Gehörapparat, der größtentheils im Schläfenbeine verborgen liegt, iſt uns noch durchaus nicht vollſtändig bekannt. Uebrigens finden wir beim Ohre, wie beim Auge, neben dem empfindenden Nerven zugleich einen phyſikaliſchen Apparat, welcher nach akuſtiſchen Geſetzen gebaut, die Schallwellen ſammeln, verſtärken oder ſchwächen, und nach verſchiedenen Richtungen ausbreiten kann. Der ganze Hörapparat zerfällt in drei Theile: das äußere, mittlere und innere Ohr, und enthält alle die Medien, durch welche überhaupt der Schall ſich fortpflanzen kann, nämlich Luft, Flüſſigkeit und feſte Körper. Das äußere Ohr beſteht aus der am Kopfe befindlichen, mit Haut überkleideten Knorpelplatte und dem mit dieſer zuſammenhängenden, durch das Trommelfell geſchloſſenen, äußeren Gehörgange. Jenſeits des Trommelfells zeigt ſich die lufthaltige Paukenhöhle, welche durch eine offene Röhre mit dem Schlundkopf in Verbindung ſteht, und dieſe Theile bilden das mittlere Ohr. Das innere Ohr endlich, auch das Labyrinth genannt, ſchließt die hautartige Ausbreitung des Gehörnerven in ſich, iſt mit Waſſer gefüllt, und beſteht aus dem Vorhofe, der Schnecke und drei Bogengängen. Um hören zu können, ſind außer den

Digitized by Google

andern Schwingungen und Klängen von dem Verschwinden ist es anderen Bedingungen, wie alles Dinges in seinem Verschwinden beim Tode, gänzlich Verschiedenheit in den Bedingungen mit unserem eigenen Verschwinden und Verlassen von Gedanken und Bewußtsein bei Ihm existirend. Die Gläubigen bei seinem Tode waren Ihm Mitmenschen, Genossen am Verlassen von diesem Leichen, und wie es in selbstsamem Sinn, so gehört zum Verlassen, in dem Maße als es Verlassen ist, daß es Ihm, ohne Genossen Verlassens Genossen, welche Ihm Mitmenschen sind, Ihm Mitverlassende sind, Ihm Mitverlassende sind, welche

getheilt, deren oberer in den Vorhof mündet (Vorhofstreppe), während der untere (die Paukentreppe) nur durch die Haut des runden Fenſters von der Paukenhöhle getrennt erſcheint. Die drei halbzirkelförmigen Kanäle — Bogengänge — ſind gekrümmte, an dem einen Ende mit einer flaſchenähnlichen Erweiterung (Ampulla) verſehene Röhren, die in den Vorhof münden, und mit Waſſer gefüllte Schläuche von gleicher Form enthalten und als Fortſetzungen des länglichen Vorhofsſackes erſcheinen, von dem aus die Ampullen auch die Nervenfaſern erhalten, mit denen ſie bekleidet ſind. Im Labyrinthwaſſer breitet der aus der Paukenhöhle herübertretende Schall ſich aus, und trifft dadurch auf die Faſern des Gehörnerven, welche den dadurch erzeugten Eindruck zum Gehirn fortpflanzen, dort zum Bewußtſein bringen und mit Hülfe des Verſtandes beurtheilen laſſen — namentlich iſt es auch Richtung und Entfernung des Schalls, die nie wirklich gehört, ſondern nur durch Urtheil erkannt wird. — Zum Hören an und für ſich, ſogar zur Unterſcheidung der Höhe oder Tiefe und der Stärke des Schalls, genügt der bloße Gehörnerv, und alle vor demſelben befindlichen Theile des Ohrs ſind nur akuſtiſche Apparate, die indeß für die Klarheit, Beſtimmtheit und Schärfe der Auffaſſung des Schalls und der Töne von außerordentlicher Wichtigkeit ſind. Die Erforderniſſe zum deutlichen Hören haben wir ſchon kennen gelernt, und es mögen hier nur in Betreff der leitenden Medien die Wahrnehmungen verzeichnet werden, daß erfahrungsgemäß der von einem feſten Körper ausgehende Schall beſſer gehört wird, wenn das Medium auch ein feſter Körper iſt; daß der im Waſſer erzeugte Schall am beſten durch Waſſer oder einen feſten Körper, ſehr ſchlecht durch Luft fortgeleitet, und daß der in der Luft entſtandene Schall außerordentlich geſchwächt wird, wenn er aus Luft in Waſſer übergeht.

Um über die Natur des Schalls, ſeine Eigenſchaften, Bedingungen ꝛc. auch außer der Beobachtung durch das Gehör in's Klare zu kommen, giebt es noch einen andern einzuſchlagenden Weg, nämlich die Beobachtung aller ſchallfähigen Körper und ihres Verhaltens durch die anderen Sinne, mit Ausſchluß des Gehörs. Bei der Entſtehung der Schallerſcheinungen wirken natürlich die Theile, aus denen unſer Gehörorgan beſteht, und die uns umgebenden Körper zuſammen; bilden auch die letzteren zunächſt das erzeugende, die erſteren überwiegend das empfangende Element in dieſem Vorgange, ſo durchdringt ſich doch die Thätigkeit beider ſo innig, ihre Wechſelwirkung iſt eine ſo durchaus gemeinſame, daß ohne dieſelbe jene Vorgänge eben gar nicht gedacht werden können. Daher iſt es auch nothwendig, das Gehörorgan ſelbſt bei den Schallerſcheinungen, ſo weit das mit den anderen Sinnen möglich iſt, zu beobachten, denn in den Bewegungen des Gehörorgans muß, wie Prof. W. Weber ganz richtig ſagt, der letzte phyſiſche Grund aller Schallerſcheinungen zu ſuchen ſein. Soweit man bis jetzt in Bezug auf dieſen Punkt gekommen iſt, bleibt zwar der Vorgang des Hörens an ſich noch immer nicht vollkommen anſchaulich ermittelt; indeß wiſſen wir doch genug davon, um einen ſichern Anhalt bei der Unterſuchung der Schallerſcheinungen zu haben, wenn wir die anderweiten Ermittelungen der Phyſik über die Wechſelwirkung der Körper dabei zu Hülfe

Digitized by Google

nehmen. Es ergeben ſich da (nach Weber, deſſen treffliche Darſtellung wir hier zumeiſt benutzen) folgende allgemeine Sätze: die Körper wirken ſowohl aus der Entfernung durch anziehende und abſtoßende Kräfte auf uns, als auch in der Berührung durch den Druck, aber nur die letzteren Einflüſſe ſcheinen durch die Sinnesorgane in uns zum Bewußtſein zu gelangen. Die ſchwächſten auf unſere Sinnesorgane noch wirkenden Bewegungen können nicht mehr einzeln, ſondern nur, wenn ſie in hinreichender Schnelligkeit ſich wiederholen, als Reſultat eines Geſammteindrucks empfunden werden. Namentlich beim Schall, wie beim Lichte tritt dieſer Fall ein, indem viele ſchnell aufeinander folgende Stöße gemeinſam einen Eindruck erregen, deſſen Empfindung allerdings im Verhältniß der Zeiträume, in denen die Stöße aufeinander folgen, ſehr verſchieden (gleich oder ungleich, ſtärker oder ſchwächer) iſt. Wenn wir das Auge als das feinſte der Sinnenorgane zu betrachten haben, ſo ſteht ihm unbedingt das Ohr am nächſten, da es durch die feinen Druckkräfte der Schallwellen noch gerührt wird. Indem nun der ſchallende Körper ſchwingt, wird die Luft in Wellenbewegung geſetzt, und die Luftwellen ſchlagen an das Hörorgan, indem ſie einen zwar geringen, aber ſehr oft wiederholten Druck darauf ausüben; und es handelt ſich nun darum, die Schwingungen der ſchallenden Körper, wie die dadurch erzeugten Luftwellen zu berechnen, und ebenſo die Bewegungen zu beſtimmen, welche der Druck der Wellen im Ohre hervorbringt. Da es ſich aber in der Akuſtik nicht bloß um Bewegungen, ſondern auch um Empfindungen und die Wechſelverhältniſſe und Beziehungen beider Potenzen handelt, ſo ſind auch dieſe *Empfindungen* für ſich geſondert zu betrachten: das iſt die ſprachliche und muſikaliſche Seite der A., während die Betrachtung der Bewegungen zunächſt als die phyſikaliſche Seite bezeichnet werden könnte.

Wenn wir mit dem Hörorgan ſelbſt beobachten, ſo bieten ſich uns unabhängig von allen anderen Beobachtungen unter Andern folgende 24 Vorſtellungen dar, die wir noch ſpezielleren Betrachtung zu unterwerfen haben: 1) Schall; 2) Hall und Laut; 3) Artikulation; 4) Ton; 5) Höhe; 6) Klang (Klangfarbe); 7) Konſonanz; 8) Reinheit; 9) Oktave; 10) Quinte; 11) Quarte; 12) große Terz; 13) kleine Terz; 14) große Sexte; 15) kleine Sexte; 16) Akkord; 17) Durakkord; 18) Mollakkord; 19) Durſextakkord; 20) Mollſextakkord; 21) Durquartſextakk.; 22) Mollquartſextakk.; 23) Durtonart; 24) Molltonart. Daß die erſten acht dieſer Vorſtellungen einfache, die übrigen ſämmtlich zuſammengeſetzte ſind, die nur dann entſtehen können, wenn mehrere Tonempfindungen gleichzeitig ſtattfinden, bedarf wohl kaum der Bemerkung. Wenn man nun die Reſultate der Beobachtung und Rechnung über die Bewegungen des Gehörorgans und der daſſelbe umgebenden Körper, wie die dabei in uns entſtehenden Empfindungen miteinander vergleicht, ſo ſtellt ſich die Entſtehung der obigen 24 Kategorien in folgender Weiſe dar. 1) Der *Schall* wird durch Schallwellen aller Art hervorgebracht, von denen mindeſtens 14 bis 16 und (als Durchſchnittszahl) nicht mehr als 30,000 in einer Sekunde an das Ohr ſchlagen. 2) Der *Hall* oder *Laut*, der ſeiner Höhe nach entweder gar nicht beſtimmt oder doch nur in gewiſſe Grenzen eingeſchloſſen werden kann, entſteht,

wenn die das Hörorgan berührenden Wellen nicht in gleichen Zeiträumen aufeinanderfolgen. 3) Die Artikulation der Laute wird wahrſcheinlich durch geſetzliche Variationen in der Dauer der an das Ohr nacheinander anſchlagenden Wellen hervorgebracht (dies iſt eine noch nicht vollſtändig erwieſene Annahme). 4) Der Ton entſteht, wenn bei aufeinanderfolgenden Wellen das Anſchlagen an das Gehörorgan bei allen gleich lange dauert. 5) Die Höhe wird durch die abſolute Größe dieſer Dauer des Anſchlagens der Wellen, 6) die Klangfarbe aber, wie man gemeiniglich annimmt, durch eine verſchiedene geſetzliche Zunahme und Abnahme der Bewegung in den einander folgenden Wellen, und durch die Verſchiedenheit der Wellenhöhen beſtimmt. Daß die Klangfarbe (Timbre der Franzoſen, Quality bei den Engländern) von der Struktur des tönenden Körpers abhängig iſt, ſteht unumſtößlich feſt; ihre Entſtehung direkt und beſtimmt nachzuweiſen, dürfte kaum ganz gelingen, da uns in ihr das höhere geiſtige Element des Tons entgegentritt, und hier der materiellen Unterſuchung und Berechnung eine ſchwerlich je vollkommen hinwegzuräumende Schranke gezogen iſt. (Biot unterſcheidet eine auf der Qualität der Geſtalt und eine auf der Qualität der Molekulen beruhende Klangfarbe.) 7) Die Konſonanz entſteht durch zwei gleichzeitig an das Ohr ſchlagende Wellenzüge, ſobald das Anſchlagen der einander folgenden Wellen jedes Zuges genau oder doch faſt gleich lange dauert — in dem letzten Unterſchiede läge der Grund des mehr oder minder Konſonirens, ſo daß 8) je genauer das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen durch ganze Zahlen ſich darſtellen läßt, auch um deſto größer die Reinheit der Konſonanzen iſt. 9) Die Oktave wird gebildet durch zwei Wellenzüge, deren Wellendauer ſich genau oder doch ſehr nahe wie 1 : 2 verhält, während 10) die Quinte in gleicher Weiſe bei dem Verhältniß 2 : 3, — 11) die Quarte durch das Verhältniß 3 : 4, — 12) die große Terz durch das wie 4 : 5, — 13) die kleine Terz durch das wie 5 : 6, — 14) die große Sexte durch das wie 3 : 5, — 15) die kleine Sexte durch das Verhältniß 5 : 8 hervorgebracht wird. 16) Der Akkord entſteht durch drei gleichzeitig an das Ohr ſchlagende Wellenzüge, wenn die einander folgenden Wellen jedes Zuges von gleicher Dauer ſind, und zwar der Art, daß wenn man das Verhältniß der Wellendauer in den drei Zügen genähert in den drei kleinſten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr konſonirende Akkorde (Dreiklänge), je kleiner dieſe Zahlen, — minder konſonirende Akkorde dagegen ſich bilden, je größer dieſe Zahlen ſind. 17) Der Durakkord entſteht durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer ſich genau oder doch ſehr nahe wie 4 : 5 : 6 verhält, während 18) dem Verhältniß 10 : 12 : 15 der Mollakkord, — 19) dem Verhältniß 5 : 6 : 8 der Durſextenakk., — 20) dem Verhältniß 12 : 15 : 20 der Mollſextenakk., — 21) dem Verhältniß 3 : 4 : 5 der Durquartſextenakk., — 22) dem Verhältniß 15 : 20 : 24 der Mollquartſextenakk. entſpringt. 23) Der Charakter einer Tonart wird ausgeprägt, wenn in allen Wellenzügen, die nacheinander mehrere Akk. hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer nach den Verhältniſſen 4 : 5 und 5 : 6 abwechſelnd fortſchreitenden Reihe (und deren Verdoppelungen und Hälften) genähert dargeſtellt werden kann, und

gar so, daß wir Charakter vor Charakter anstehn, wenn es allen bevorragenden Erscheinungen zu Gefallen eingerichtet wurde; so Zahlen einer Reihe Bon mit Schaden täte, wo niemand verpflichtet wäre, auch nur ein Verhältnis 4 : 5 um Haaresbreite von dem Verhältnis 5 : 6 herübertreten (oder jenen Verbrauchsregeln und Gebühren — welche bereits bei Bon 1 bis 10 : 11 : 12 : 20 : 30 : 40 : 50, auf welcher auch Anfertigung einer Reihe bis zu Einlösung einer Zahlen

ſcheinungen durch ſie bewirkt werden, welche man ruhig beobachten und meſſen kann, und auch manche dieſer optiſchen Erſcheinungen laſſen ſich zur Berechnung der Wellenzahl benutzen. Dies ſind mit kurzen Worten die verſchiedenen Methoden, die Wellen zu zählen, und wir wollen jetzt näher auf dieſelben eingehen.

1) Zur Berechnung der Zahl der Wellen bedient man ſich mit Nutzen der transverſalſchwingenden Saite des Monochords (ſ. d.). Iſt das Hörorgan mit Luft umgeben, und befindet ſich in der Luft etwas entfernt vom Ohre ein gleichförmiger, an ſeinen Enden befeſtigter Draht von bekannter Länge, bekanntem Gewicht und bekannter Spannung (letztere durch ihr Verhältniß zum Gewicht des Drahtes gemeſſen), ſo kann nach der Theorie, aus der Geſchwindigkeit, mit welcher dieſer Draht ſeiner eigenen Schwere überlaſſen fallen würde, auch die Geſchwindigkeit berechnet werden, mit welcher er durch ſeine Spannung ſchwingen muß. Man wüßte nun z. B., daß ein beſtimmter Draht vermöge ſeiner eigenen Schwere am Ende der erſten Sekunde 375 Zoll rheinl. Geſchwindigkeit erreichen würde, ſo berechnet man daraus für einen Draht, der von einem befeſtigten Punkt bis zum andern m mal kürzer als 375 Zoll iſt, und dabei durch eine Kraft, die n mal größer iſt als ſein eignes Gewicht, geſpannt wird, die Zahl ſeiner Hin- und Rückſchwingungen zuſammen für eine Sekunde zu $\sqrt{m} . n$; wäre nun der geſpannte Draht $3^3/_4$ Zoll lang und mit ſeinem 10,000fachen Gewichte geſpannt, ſo iſt natürlich $m = 100$, $n = 10{,}000$, $\sqrt{m} . n = 1000$, d. h. der Draht ſoll in einer Sekunde, der Theorie zufolge, 1000 einfache Schwingungen machen. Iſt dies der Fall, ſo gehen von ihm in einer Sekunde auch 1000 Wellen aus, und zwar Wellen, die (beim Hinſchwingen) die Luft verdichten, und (beim Rückſchwingen) die Luft verdünnen. E. G. Fiſcher fand hierdurch, daß wenn ein Draht nach dieſer Berechnung 437, 431, 428 oder 424 einfache Schwingungen mache, er den Ton ā in Uebereinſtimmung mit den Stimmgabeln reſp. der Berliner Oper, der Pariſer großen Oper, des Théâtre Feydeau und der italieniſchen Oper zu Paris (im Anfang der dreißiger Jahre) gebe; der Ton dieſes ſeines Draht's bildete jedoch die tiefere Oktave a zum ā jener Stimmgabeln, und er überzeugte ſich, daß dieſe Beſtimmungen auch nicht um eine Schwingung in der Sekunde von der Wahrheit abweichen können. Daß aber die Rechnungsweiſe richtig, läßt ſich durch Verſuche mit verſchiedenen Drähten oder Saiten erweiſen, die alle bei verſchiedener Länge, verſchiedenem Gewicht und verſchiedener Spannung doch gleichen Ton geben, wenn die Rechnung ebenfalls dieſelbe Zahl von Schwingungen in einer Sekunde für ſie alle finden läßt. Außerdem läßt ſich die Richtigkeit der Rechnungsweiſe durch Anwendung auf ſehr lange, ſchwere und ſchwach geſpannte Drähte beweiſen, wo man die Schwingungen ſehen und zählen kann, z. B. der Draht ſei 375 Zoll lang und mit ſeinem hundertfachen Gewichte geſpannt, ſo iſt $m = 1$, $n = 100$, folglich $\sqrt{m} . n = 10$, d. h. der Draht ſoll in einer Sekunde 10 einfache Schwingungen machen, und dieſe ſind ja in der That ſicht- und zählbar. — Aber da es ſehr verſchiedene Wege giebt, Schwingungen der Körper hervorzubringen, ſo hat man auch ſehr verſchiedene Wege, die Zahl derſelben durch Rechnung zu beſtimmen, jenachdem die Körper ſelbſt entweder durch

Digitized by Google

Spannung, oder durch Druck, oder durch innere Steifheit elastisch sind. Denn die Theorie giebt an, wie, wenn Dimensionen oder Befestigungsart dieser Körper bekannt sind, man aus den gemessenen Grundkräften die Zahl ihrer Schwingungen berechnen könne; während man sie sämmtlich auch so gestalten kann, daß sie langsam genug schwingen, um die Schwingungen sichtbar und zählbar zu machen. Demgemäß kann man außer der transversalschwingenden Saite des Monochords, auch longitudinalschwingende, in Pfeifen eingeschlossene Luft, oder transversalschwingende Metallstäbe und Federn benutzen, und die Versuche haben erwiesen, daß diese Berechnung in der That der Wahrheit sehr nahe kommt, ja ihr fast vollkommen entspricht.

2) Die zweite Methode des Zählens der Schwingungen und des Schlusses aus der Gesetzmäßigkeit der gefundenen Resultate auf die Fälle, wo das Zählen selbst unmöglich ist, bietet freilich bei weitem nicht die Sicherheit der vorigen auf mathematische Berechnung begründeten, da Erfahrungsregeln bei ihrer Anwendung außerhalb des Kreises, in welchem sie bestätigt wurden, gar zu trügerisch sind, wenn nicht auch die Theorie schon anderweit deren Richtigkeit erwiesen hat. Man kann sich für diese Methode des Sonometer von Chladni bedienen, mit dem Scheibler recht gelungene Versuche gemacht hat. Eine durchaus gute Stutzuhrfeder von der Länge eines rheinl. Fußes theilte er genau in $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$.... Die ganze Feder, so frei wie möglich aufrecht stehend (in einen Schraubstock eingespannt), machte in einer Minute 204 einfache Schwingungen, oder sonach in einer Sekunde deren $3^4/_{10}$. Macht man eine Reihe von Beobachtungen, indem man die Länge des aus dem Schraubstocke hervorstehenden Stückes nur wenig verlängert oder verkürzt, so kann man, wenn diese Beobachtungen tabellarisch geordnet werden, leicht aus der bloßen Erfahrung das Gesetz erkennen, daß in gegebener Zeit die Zahl der Schwingungen sich umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalte. Wollte man dieses Gesetz anwenden, um die Schwingungszahl von $^1/_{16}$ Fuß dieser Feder in einer Sekunde zu bestimmen, so muß man das Quadrat von 16 (= 256) mit $3^4/_{10}$ multiplizieren, was = 870,4 ist. Scheibler hatte nach einer andern noch genaueren Methode für eine mit dieser Feder im Einklang stehende Stimmgabel dasselbe Resultat gefunden, hält indeß bei jener Beobachtungsweise Differenzen selbst von 20 Schwingungen für die Sekunde, möglich. — Für eine derartige Zählung der Schwingungen könnte man auch eine lange seidene Schnur anwenden, die erst sehr schwach gespannt wird, wo sie dann so langsam schwingt, daß die Schwingungen gezählt werden können. Dann ändert man zuerst einzeln die Spannung und die Länge derselben etwas, und wird aus der Zusammenstellung der Beobachtungen leicht erkennen, daß in gegebener Zeit die Zahl der Schwingungen der Länge umgekehrt und der Quadratwurzel aus der Spannung direkt proportional ist. Endlich verkleinert man in bedeutendem Maaße die Länge, während man gleichzeitig die Spannung sehr vergrößert, und bringt unter diesen Verhältnissen die beiden gefundenen Gesetze zugleich in Anwendung.

3) Um die Zahl der Schwingungen mittelbar zu zählen, bedient man sich künstlicher Vorrichtungen, unter denen die von Cagniard de Latour erfundene,

von Savart, Opelt ꝛc. verbeſſerte und modifizirte Sirene (ſ. d.) die vorzüglichſte und in jeder Beziehung vollkommenſte iſt, indem dadurch in der That alle Grundlehren der Akuſtik über den Einfluß der Wellendauer auf die Schallſchwingungen direkt, ohne Hinzuziehung irgend eines Theorems aus andern Theilen der Phyſik und ohne jede Kombination mehrerer Verſuchsreihen bewieſen werden können. Wir haben ſchon geſagt, daß der nächſte Grund aller Schallerſcheinungen in den Wellen, die an unſer Ohr ſchlagen, und der Grund für die Tonerſcheinungen in der gleichen Dauer des Anſchlags aller einander folgenden Wellen liegt, während es ganz gleichgültig iſt, wie dieſe Wellen erzeugt werden. Derartige Schallwellen können nun in der Luft am bequemſten durch einen ſelbſtſchwingenden Körper hervorgebracht werden, d. h. durch einen, der in Folge der ihm innewohnenden elaſtiſchen Kraft jene Hin- und Rückbewegung macht und in gleicher Zeit von ſelbſt wiederholt (dies kann auch, doch weniger bequem, durch einen ſtoßenden Körper geſchehen, d. h. durch einen ſolchen, den man durch eine mechaniſche Vorrichtung, etwa eine Art von Mühlwerk, in jene Bewegung verſetzt). Cagniard de Latour faßte die Idee auf, ſtatt des ſelbſtſchwingenden, einen ſtoßenden Körper zu verwenden, und die mechaniſche Vorrichtung, welche er zur Hervorbringung der Stöße bedurfte, zugleich zur Zählung derſelben zu benutzen, wie dies in den Uhren geſchieht. Er verdichtet die Luft in einer Windlade durch einen Blaſebalg, bohrt in die Dicke der Windlade ein Loch, durch welches die verdichtete Luft ausſtrömen kann, verſchließt es aber, indem er den Rand einer Kreisſcheibe darauf legt, die vermöge der Umdrehung um ihre Axe alle Theile des Scheibenrandes nach einander auf jenes Loch bringt. Der Scheibenrand ſelbſt iſt mit einer Reihe gleichweit von einander entfernter Löcher verſehen, ſo daß bei jeder vollen Umdrehung der Scheibe alle Löcher derſelben nacheinander auf das Loch der Windlade zu liegen kommen. Sobald ein Loch der Scheibe ſich vollkommen über dem Loche der Windlade befindet, ſo bilden beide einen Kanal, durch welchen die verdichtete Luft ausſtrömt und auf die äußere atmoſphäriſche Luft ſtößt, alſo in dieſer verdichtende Wellen erzeugt, und dies geſchieht bei jeder Umdrehung der Scheibe um ihre Axe ſovielmal, als die Scheibe Löcher hat. Beträgt nun alſo die Zahl der letzteren 100 und dreht man die Scheibe mit gleicher Geſchwindigkeit viermal in einer Sekunde um ihre Axe, ſo entſtehen 400 verdichtende Wellen. Um nun die Zahl der Umdrehungen genau feſtzuſtellen, wird dieſelbe von dem Zeiger eines in die Scheibe eingreifenden, zehnmal langſamer ſich drehenden Rades, und von dem Zeiger eines zweiten, in das vorige eingreifenden und wieder zehnmal langſamer ſich drehenden Rades auf dem angebrachten Zifferblatte angegeben, wobei ſich von ſelbſt verſteht, daß dieſe Räder mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit müſſen gedreht werden können, was durch den Stoß der ausſtrömenden Luft ſelbſt bewirkt wird. Durch dieſes Inſtrument fand nun Cagniard de Latour z. B., daß zur Erzeugung des ā die Zahl der Stöße 427 in einer Sekunde betragen müſſe — ein Reſultat, das dem oben erwähnten, von E. G. Fiſcher auf ganz anderem Wege gefundenen mit großer Genauigkeit entſpricht. Außerdem erhielt er mit 477 Stößen in einer Sekunde h̄,

mit 511 C, 687 H, 633 O, 1023 C, 703 H, 653 O, 853 C, 685 H, 1023 C, 1155 C. Hier mag noch der Bemerkung Platz gegeben werden, daß bei den Verwandlungen der Säure an Base gleich gute Resultate erhalten werden, wenn man Natronhydrat anwendet, als wo keines benutzt, daß auch die Einleitung einer verbrennenden Säure großen Theil zerstörenden zu Stande geht ohne sie, und die Leitung von so und die Einleitung Gleiches von neuem erhöhet, daß überhaupt größere oder geringere Leichtigkeit in der Art des Fortgehens sich zeigen mag, und Einleitung kaum, daß noch daß bei einmal leiten, bei einmaligem Leiten und bei zweimaligem Leiten ein Unterschied sich zeigt. Der Unterschied ist etwas, da er aber als ungeeignet hätte noch bei Einleitung von Gleichem auch von Einleitung weiter, da es Gleiches sind, als Gleiche zeigt, daß der Säure noch dann weiteres (noch Base aus Säure) mit der Base aus der 2—3 fachen Menge eben dieß Alkaloids in Verbindung Eintretungen zeigt). Stets war in Gleiche Leitungen gleiche Base und Säure in gleichen Mengen in gleicher Weise, und, da es endlich ist, keine weiter in der vorhergehende Base zurückkam, von irgend einer Base, und gleichen Verbrennungen vorhanden. Die Einleitung in Leitungen bei man selbst verbrennen in der Wärme, und Gemüt eingeschlossen, die Gleiche in den Leitungen in Gleichen Mengen gleiche Base, Base, Leitungen ist das einfache Gleiche der Leitungen von Gemüt mit Gemüt verbrennen in Wärme und Gleiche Base, Base, Base, Base und von Gleichen Leitungen, welche von anderen gewöhnlichen Alkaloiden Leitungen verschieden Base und Säure von Leitungen, von Leitungen Base und Leitungen Base und Leitungen ist und in Leitungen ist, ist Leitungen ist Leitungen ist Leitungen

ſchiede, daß das Zuſammenfallen beider Pendelſchläge ſtets einen ſtärkeren Schall giebt, während dies bei den Wellenzügen nur dann der Fall ſein kann, wenn gerade gleichartige Schallwellen (verdichtende oder verdünnende) zuſammenfallen, da beim Zuſammenfallen ungleichartiger Wellen die eine die Wirkung der andern nicht nur ſchwächt, ſondern gänzlich aufhebt, ſo daß da eine kurze Pauſe für das Ohr eintritt, die natürlich allemal zwiſchen je zwei verſtärkten Eindrücken in die Mitte fällt. Daher muß das Ohr halb ſo viele Schwebungen hören, als es der Fall ſein würde, wenn kein Wechſel zwiſchen verdichtenden und verdünnenden Wellen ſtattfände, und dieſe Schwebungen leiſten für die Akuſtik daſſelbe, was bei Längen- und Winkelmeſſungen der ſogenannte „Vernier" für das Auge. Es wird nämlich durch die Schwingungen zweier Körper, welche Schwebungen hervorbringen, ein und derſelbe Zeitraum zweifach in gleiche Theile getheilt, ſo daß die eine Theilung eine Unterabtheilung mehr als die andere enthält. Beobachtet man nun die Schwebungen als das Zuſammenfallen zweier gleichartiger, und die Pauſen zwiſchen den Schwebungen als das Zuſammenfallen zweier Schallwellen von entgegengeſetzter Art, ſo giebt die Zahl der Schwebungen und Pauſen zuſammengenommen in beſtimmter Zeit (z. B. in einer Minute) ſicher an, wieviel Schallwellen mehr von dem einen Wellenzuge, als von dem andern in dieſer Zeit das Ohr treffen; zählt man nur die Schwebungen, ſo muß natürlich die gefundene Zahl verdoppelt werden. Kennt man nun aus der Zahl der Schwebungen den Unterſchied der Wellenzahl, welche von beiden Zügen ausgehen, ſo iſt nur noch in beiden das Verhältniß der Wellendauer zu ermitteln, um die abſolute Zahl der Schallwellen jedes Zuges zu finden. Nimmt man in einer Minute m Schwebungen und m Pauſen an, ſo ſind in dieſer Zeit von einem Wellenzuge 2m Schallwellen mehr als von dem andern zum Ohre gelangt, d. h. der Unterſchied der Wellenzahl in beiden Wellenzügen für eine Minute iſt = 2m. Iſt nun das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen = n : 1, ſo iſt, da die Wellenzahl für eine gegebene Zeit ſich umgekehrt wie ihre Dauer verhält, das Verhältniß der Wellenzahl, die von beiden Zügen in einer Minute zum Ohre gelangt, = 1 : n. Bezeichnet man dann die geſuchten Zahlen der Schallwellen für beide Züge mit z und y, ſo erhalten wir $z - y = 2m$; $z : y = 1 : n$, wonach $z = \frac{2m}{1-n}$ und $y = \frac{2mn}{1-n}$ ſein muß. In der Ermittelung des Verhältniſſes der Wellendauer weichen nun aber die Akuſtiker von einander ab. Sauveur ſtellt den Satz auf, daß die Wellendauer der von Labialpfeifen ausgehenden Schallwellen ſich wie die Länge der Pfeifen verhalte, und fand nach demſelben die Zahl der Schallwellen einer Labialpfeife, welche den Ton a angiebt = 410 in einer Sekunde; indeß iſt der Satz nur ein approximativ richtiger. Sarty ſubſtituirte den Pfeifen Sauveur's die Saiten, und baſirte ſeine Zählung auf das exakte Naturgeſetz, daß die Wellendauer in den von gleichen und gleichgeſpannten Saiten ausgehenden Wellenzügen ſich wie die Länge der Saiten verhalte; er fand für den Ton a 436 Schallwellen für die Sekunde. Scheibler erkannte indeß, daß die Methode, mit Hülfe der Schwebungen die Schallwellen zu zählen,

Digitized by Google

nur dann konſequent durchgeführt werden könne, wenn man ſich nicht auf die Beobachtung der Schwebungen bloß zweier Töne beſchränkt, ſondern die Schwebungen je zweier Töne in einer größeren Tonreihe ſo weit hinaus ſcharf beſtimmt, bis man zu zwei Tönen gelangt, deren Konſonanz nach den Grundlehren der Akuſtik unmittelbar das Verhältniß ihrer Wellendauer kennen lehrt, alſo beiſpielsweiſe zu zwei Tönen, die eine Oktave bilden, wo bekanntlich die Wellendauer in beiden Wellenzügen = 1 : 2 iſt. Er wählte zum Verſuche 52, in ebenſoviel verſchiedene Töne geſtimmte Stimmgabeln in dem Umfange der Oktave ā—a, mit den, auf den dazwiſchenliegenden 7., 12., 17., 22., 27., 29., 35., 39., 43., 46. und 49. Ton fallenden, elf chromatiſchen Tonſtufen der bezeichneten Oktave, und fand durch Summirung der Schwebungen, daß in einer Sekunde 220 Doppelſchwingungen mehr für ā, als für a erforderlich ſind. Da aber bei einer reinen Oktave die Zahlen der Schwingungen ſich wie 2 : 1 für gleiche Zeit verhalten, und 440 : 220 die einzigen Zahlen ſind, die dieſem Verhältniß entſprechen (nach den gefundenen Schwebungsreſultaten) und deren Unterſchied zugleich = 220 iſt, ſo folgt daraus, daß die Stimmgabel a dem Ohre in einer Sekunde 220 Doppelwellen zuführt. Daß man übrigens dieſe Verſuche auch bis zu tieferen Tönen ſoweit ausdehnen könnte, bis man im Stande wäre, die langſam gewordenen Schwingungen unmittelbar zu zählen, liegt auf der Hand.

5) In Betreff der Möglichkeit, durch optiſche Erſcheinungen die Beſtimmung der Wellenzahl zu gewinnen, hat man folgende Verſuche ins Auge zu faſſen. Man polirt die kleine Endfläche eines ſchwingenden Stabes oder einer Stimmgabel, und bewegt ſie vorwärts, während ſie bald vorwärts, bald rückwärts ſchwingt. Die ſchwingende Bewegung wird da mit der progreſſiven bald ſich ſummiren, bald werden ſie einander aufheben (ähnlich wie bei den Schwebungen). Im erſten Falle iſt der Eindruck auf das Auge zu ſchnell vorübergehend; wo ſie ſich aber aufheben, wird die Zinke einen Moment faſt ſtillſtehen und dem Auge ſcharf begrenzt erſcheinen. Dieſer Eindruck wird nach der Eigenthümlichkeit unſeres Auges einige Zeit nachher dauern, nachdem die Stimmgabel dieſe Stelle ſchon verlaſſen hat und an einem andern Orte zur Ruhe gekommen iſt, und das Auge wird, indem ſich dieſer Vorgang auf eine größere Strecke mehrmals wiederholt, gleichzeitig mehrere Zinken zu erblicken glauben. Mißt man nun den Abſtand zweier Orte, wo man die Zinke gleichzeitig zu erblicken glaubt, und dividirt denſelben durch den Raum, den die Stimmgabel mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit in einer Sekunde durchlaufen hat, ſo giebt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelſchwingung in Theilen der Sekunde an. Bewegt man eine ſchwingende Feder oder eine Meſſerſchneide dicht über eine weiche Platte hinweg, ſo daß ſie dieſelbe bei jeder Hinſchwingung berührt, ſo wird ſie nach jeder Berührung einen Eindruck auf der Platte zurücklaſſen. Mißt man den Abſtand dieſer Eindrücke von einander, und dividirt ihn mit dem Raume, den die ſchwingende Feder mit gleichmäßiger Geſchwindigkeit in einer Sekunde zurücklegt, ſo giebt auch hier der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelſchwingung in Theilen der Sekunde an.

Digitized by Google

Sind ſonach die Grundgeſetze der Akuſtik ſcharf und ſtreng bewieſen, ſo müſſen auch die Anwendungen, welche von denſelben gemacht werden können, ſehr mannichfaltige ſein. In Betreff dieſer ihrer Anwendung auf die Muſik wiſſen wir zunächſt, daß nach dem gegenwärtigen Stande der Ausbildung derſelben, ſie nicht aller möglichen Töne, ſondern nur einer beſchränkten Zahl von Tönen ſich bedient und bedienen kann, die ſie aus der unendlichen Reihe möglicher Töne auswählt. Eine ſolche Auswahl von Tönen, als Grundlage der modernen Muſik, bietet nun eine diatoniſche Tonreihe dar. Wir haben ſchon oben geſehen, daß zu deren Darſtellung eine Reihe von Körpern erfordert wird, welche, wenn ſie ſchwingen, in gleicher Zeit entweder 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48 .... (Dur), oder 120, 135, 144, 160, 180, 192, 216, 240 ..... (Moll) Schwingungen machen. Indeß wäre dieſe Tonreihe für muſikaliſche Zwecke zu beſchränkt, und man bedarf unbedingt nicht bloß einer, ſondern mehrerer diatoniſcher Tonleitern, während man zugleich von dieſer Verbindung diatoniſcher Tonleitern wünſchen muß, daß deren je zwei immer möglichſt viele Töne gemeinſam haben, um ſchon mit einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von Tönen ſie alle darſtellen zu können. Die gewünſchte Kombination der diatoniſchen Tonleitern zu finden, wird mittelſt der Grundlehren der Akuſtik vollſtändig eine Aufgabe der reinen Mathematik. Die mathematiſche Berechnung ſtellt nun aber die Unmöglichkeit heraus, mit einer geringen Anzahl von Tönen viele diatoniſche Tonleitern zu bilden, ſobald dieſe der in den Grundlehren der Akuſtik aufgeſtellten Definition ganz vollkommen entſprechen ſollen. Indeß laſſen neben derartige (ſo zu ſagen, mathematiſche) Tonleitern andere ſich ſtellen, welche zwar jener Definition nicht vollkommen entſprechen, aber ſo wenig von ihnen verſchieden ſind, daß der Unterſchied vom Ohre durchaus nicht wahrgenommen wird. Doch wird bei dieſem Verfahren die Zahl der Töne ſelbſt noch viel zu groß: ſo würde z. B. bei 1484 Tönen in einer Oktave, die durchaus gleiche Tonſtufen bildeten, die Reihenfolge 1, 253, 478, 617, 869, 1004, 1346, eine echte Durtonleiter bilden (1, 253, 392, 617, 869, 1008, 1200, eine Molltonleiter); allein eine ſolche Zahl von Tönen iſt nun einmal in unſerer Muſik nicht anwendbar, und man muß alſo nothgedrungen noch größere Abweichungen von der (mathematiſchen) Tonleiter geſtatten, wo man alsdann zu dem Reſultate gelangt, daß zwölf Töne in einer Oktave hinreichen und einander wechſelſeitig dienen können, um für alle einzelnen vollſtändige Dur- und Molltonleitern zu bilden, wenn dieſe zwölf Töne innerhalb der Oktave zwölf gleiche Tonſtufen bilden. Da geben der 1., 2., 4., 5., 7., 9., 11. Ton eine Reihe, die von der wahren Durtonleiter — und der 1., 2., 3., 5., 7., 8., 10. eine ſolche, die von der wahren Molltonleiter ſehr wenig abweicht (ſ. auch Temperatur). — Aber nicht bloß in Bezug auf die Darſtellung der eigentlich muſikaliſchen Elemente ſind die Grundſätze der Akuſtik anwendbar. Sie dienen auch zur Erforſchung der Schwingungsgeſetze aller Körper, welche überhaupt Töne hervorbringen. Dieſe ſind entweder ſelbſtſchwingende (ſelbſttönende), oder mitklingende, oder fortpflanzende (leitende). Der ſelbſtſchwingenden namentlich giebt es ſehr verſchiedene Arten, welche von Chladni in folgende Klaſſen zu-

Digitized by Google

ſammengeſtellt wurden: ſie ſind entweder durch Spannung elaſtiſche Linien (die Saiten) und Flächen (geſpannte Membranen) — oder durch Druck elaſtiſche (Luftſäulen in den Blasinſtrumenten) — oder durch innere Steifheit elaſtiſche Linien (gerade: Stäbe ꝛc., krumme: Gabeln, Ringe, Federn ꝛc.) und Flächen (gerade: Scheiben; krumme: Glocken, Gefäße ꝛc.). Bei allen dieſen Körpern iſt die Beſtimmung der Schwingungsdauer in allen einzelnen Fällen nur durch die Vergleichung ihrer Tonhöhe mittelſt der akuſtiſchen Grundlehren leicht und ſicher ausführbar, und wie die Schwingungsgeſetze dieſer Körper, von denen unmittelbar ſich Schallwellen verbreiten, einfach zu berechnen ſind, ſo auch andrerſeits die mittelbar von ihnen ausgehenden, alſo die der bloß mitklingenden, reſonirenden, ja nicht minder die der nur den Schall fortpflanzenden, brechenden und zurückwerfenden Körper, wie das zu Anfange dſ. Art. ſchon angedeutet worden iſt.

Das bisher Geſagte bildet eine Ueberſicht über den Theil der Akuſtik, dem bisher vorzugsweiſe die Forſchung ſich zugewendet hat, und was ſich überwiegend auf die Tonhöhe, deren Entſtehung und praktiſche Anwendung bezieht. Ueber den phyſiſchen Grund der verſchiedenen Klangfarbe der Töne ſind wir noch keineswegs ins Klare gekommen, und die Verſuche, den der Artikulation der Laute zu finden, ſind ebenfalls noch nicht genügend, doch aber für Sprache und Geſang wichtig genug, um ihrer hier noch zu erwähnen. Die diesfallſigen Verſuche von Robert Willis beruhen auf der Annahme, daß die Schallwellen von ihrem Beginne bis zu ihrer Mitte bald ſchneller, bald langſamer zu-, und von der Mitte bis zu Ende bald ſchneller, bald langſamer abnehmen. Dieſe kleinen Abweichungen der Bewegung in den einzelnen Schallwellen, die wahrſcheinlich von einer höhern Schwingungsgattung, d. i. aus dem ſchwachen Mithören eines höhern Tones, herrührten, ſeien der Grund der verſchiedenen Vokale. Als Beweis dafür meinte er Zungenpfeifen benutzen zu können, denen er weitere Röhrenſtücke anſetzte, deren Schwingungen aus ihren Dimenſionen unmittelbar zu beſtimmen wären. Die aus dieſen ſekundären Schwingungen entſpringenden Schallwellen, ſollen ſich nun mit den in der Pfeife ſelbſt erzeugten verbinden und ſonach die Abſtufungen für die Laute bilden. Er meint demnach den Vokallaut aus dem Mithören eines höhern Tons ableiten zu können (z. B. J mit $\overline{\overline{\overline{g}}}$, E mit $\overline{\overline{\overline{c}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{d}}}$ — nach der verſchiedenen Pronunciation — A mit $\overline{\overline{\overline{f}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{des}}}$, U mit $\overline{\overline{g}}$ oder $\overline{\overline{es}}$, O mit $\overline{\overline{c}}$). Auf weniger direktem Wege hat man ſchon früher aus der Beobachtung der Struktur und Bewegung der Sprachwerkzeuge eine Erklärung der Sprachlaute verſucht. Auf dieſer beruhete die ihrer Zeit ſo berühmte Sprachmaſchine von Kempelen, wie die des Dr. Müller, und Chladni ſchon ſtellte eine naturgemäße Unterſcheidung und Eintheilung aller Vokallaute auf. Es ſind, ſagt er, zehn Vokallaute möglich, deren Hervorbringung auf verhältnißmäßigen Verengerungen der äußeren oder inneren Theile des Mundes beruht. Sie ſtellen ſich in folgendem Schema dar:

Digitized by Google

Bei dem Vokal a bleiben die äußeren wie die inneren Theile des Mundes ganz offen, und von ihm aus bilden sich drei Reihen von Vokalen: 1) wo das Innere des Mundes offen bleibt und das Aeußere sich verengt, aò — ein Mittellaut zwischen a und o, findet sich namentlich in englischen Wörtern, auch im Plattdeutschen, sodann im Dänischen, wo er durch aa, und im Schwedischen, wo er durch å bezeichnet wird; ó und u. 2) Wo das Aeußere des Mundes offen bleibt und das Innere (der Zungenkanal) sich verengt: a, ae, e, i. 3) Wo sowohl das Aeußere als das Innere sich verengt: aòe, der Mittellaut zwischen ò und ae, im Französischen (durch eu bezeichnet); óe und ue. Müssen wir die Richtigkeit dieser Beobachtungen an sich zugestehen, so sind sie doch noch keineswegs erschöpfend, weil es sonst möglich sein müßte, was bekanntlich bisher noch nicht gelungen ist, die Vokallaute (und später auch die übrigen Sprachlaute) auf künstliche Weise genau hervorzubringen. So lange wir aber außer Stande sind, die elastische Kraft und die Schwingungsgesetze des menschlichen Hörorgans vollkommen präcis zu erforschen (was im lebendigen Organismus für immer unmöglich bleiben wird): so lange wird jene Seite der Akustik für uns dunkel bleiben, da die Beobachtungen am leblosen Organ, so interessant immer die dadurch vielleicht gewonnenen Resultate sein mögen, zuletzt doch stets unzulänglich erscheinen müssen, da die unberechenbare Einwirkung der lebendigen Kraft und der bei jeder ihrer Thätigkeitsäußerungen zusammenwirkenden, höchst mannichfaltigen Faktoren durch nichts ersetzt oder auch nur annäherungsweise dargestellt werden kann.

Alles bisher Entwickelte gehörte unbedingt dem Gebiete der theoretischen Akustik an. Haben wir die Grundlehren derselben nach ihren verschiedenen Seiten und Modifikationen einmal vollständig und klar erkannt, so wird es die Aufgabe der praktischen Akustik sein, die Anwendung derselben für die Struktur aller zur Hervorbringung von Tönen bestimmten Instrumente klar zu machen, nach welcher diese Instrumente bei möglichster Einfachheit die größte Wirkung haben müssen, und fällt diese also mit der Lehre vom Instrumentenbau zusammen. Daß hier nicht der Ort zu einer vollständigen Entwickelung dieser Lehre sei, leuchtet ein, u. wir müssen uns begnügen, eine kurze Uebersicht ihrer Grundlagen zu geben, wobei wir vorzugsweise an Chladni's Darstellung uns halten können.

Nach der Verschiedenheit der elastischen Körper, die zur Hervorbringung von Tönen angewendet werden, zerfällt die praktische Akustik in die Lehre vom Bau der Saiteninstrumente (durch Spannung elastische tönende Körper), der Blasinstrumente und Orgeln (durch Druck elastische tönende Körper), und der Klavicylinder und verwandten Instrumente (durch innere Steifheit elastische tönende Körper). Die Lehre vom Bau der Saiteninstrumente ist auch jetzt noch, so manche tüchtigen Untersuchungen und trefflichen praktischen Anweisungen dazu wir auch, zumal wieder aus neuerer Zeit, darüber haben, am wenigsten ausgebildet, weil ihre Wirkung vorzugsweise auf der Resonanz beruht, für die bisher wenig präcise Gesetze sich haben ermitteln lassen, was seinen Grund in der mannichfachen Komplikation der dabei stattfindenden Bewegungen hat. Die

Digitized by Google

Ueber den Sinn der Bezeichnungen von Orgeln ist verschiedentlich ein wahres und in weiteren Kreisen noch wenig bekanntes Dunkel, und bei den Leuten in Wien ist es vielleicht Gewohnheit, vielleicht Bequemlichkeit, dieses Dunkel in recht undurchsichtiger Weise weiter zu erhalten und zu verdicken. Ich will daher, ausgehend von der Bedeutungsweise der Registernamen, zu unterscheiden und nach vollkommen genau und bekannt sind, vorerst eine sind, um zu klären suche anderseits, und Benennungen, welche erst verständlich zu machen sind, Erklärung einmal weiter machen. Die Töne von Pfeifen sind, wie ihre Klangfarben (Register) in drei Hauptgruppen zu sondern. Die erste Gruppe umfasst die Töne, welche in Zahl und Namen jenen der Tonleiter entsprechen, welche also mit der Tonleiter übereinstimmen, die Klangfarben (Register) der Grundstimmen genannt werden. Die zweite Gruppe umfasst die Töne, welche in Zahl und Benennung nicht mit der Tonleiter übereinstimmen, sondern nur Theile derselben sind, welche also nicht genau dieselben einfachen Klänge besitzen, wie die Grundstimmen, wie Quinten und Terzen, Mixturen, Cymbalen, die Klangfarben (Register) der Aushilfsstimmen genannt werden. Die dritte Gruppe endlich umfasst die Töne, welche in Zahl und Benennung nicht mit der Tonleiter übereinstimmen, sondern nur Theile derselben sind, welche also nicht genau dieselben einfachen Klänge besitzen, wie die Grundstimmen, wie Quinten und Terzen, Mixturen, Cymbalen, die Klangfarben (Register) der Aushilfsstimmen genannt werden. Die Aushilfsstimmen haben einerlei Klangcharakter, wie die Töne durch sogenannte Oktaven, das ist, wie Klänge, deren Schwingungszahlen sich wie 1 zu 2 verhalten, mit einander stehen. Sie sind also nur der Verstärkung halber, um mehr Pfeifen zu haben, um mehr Klänge von Stelle, einer Grundstimme beigefügt. Sie sind Hauptsächlich Mixturen und Cymbale, Quinten und Terzen, Mixturen, Cymbalen und Aushilfsstimmen. Die Mixturen sind Pfeifen, welche in einer Taste mehrere Töne geben, welche aber nicht in der Tonleiter stehen, sondern Theile derselben sind, welche also nicht genau dieselben einfachen Klänge besitzen, wie die Grundstimmen, wie Quinten und Terzen, Mixturen, Cymbalen, die Klangfarben (Register) der Aushilfsstimmen genannt werden. Die Aushilfsstimmen haben einerlei Klangcharakter, wie die Töne durch sogenannte Oktaven, das ist, wie Klänge, deren Schwingungszahlen sich wie 1 zu 2 verhalten, mit einander stehen. Sie sind also nur der Verstärkung halber, um mehr Pfeifen zu haben, um mehr Klänge von Stelle, einer Grundstimme beigefügt. Sie sind Hauptsächlich Mixturen und Cymbale, Quinten und Terzen, Mixturen, Cymbalen und Aushilfsstimmen. Die Mixturen sind Pfeifen, welche in einer Taste mehrere Töne geben, welche aber nicht in der Tonleiter stehen, sondern

dieser Zeitraum bei guter Einrichtnng und Behandlung des Instruments so klein ist, daß er als ganz unmerklich und kaum vorhanden angesehen werden kann. Diese beiden Hauptklassen der Instrumente, die man auch wohl als melodische und rhythmische unterscheiden und charakterisiren könnte, lassen sich am Besten nach der Beschaffenheit der dazu anzuwendenden klingenden Körper ordnen.

I. Sing- oder melodische Instrumente. A) mit Saiten: a) Instrumente, worauf nur eine Stimme (oder doch nur ausnahmsweise mehr als eine) vorgetragen wird, welche also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt sind; dahin gehören sämmtliche Geigeninstrumente aller Art. b) Instrumente, worauf sich mehrere Stimmen zugleich vortragen lassen, welche also mehr als die vorigen zum Alleinspiele geeignet sind. ba) Instrumente mit Tasten gespielt; baa) das Streichen geschieht in die Quere vermittelst eines oder mehrerer Räder, die auf der Oberfläche mit einer streichenden Substanz überzogen sind, oder vermittelst eines um zwei Räder gehenden Bandes ꝛc., wie bei Bogenklavieren und Bogenflügeln verschiedener Art (wovon die Leier, vielle, eine der unvollkommensten ist), oder durch Violinbogen und Stränge von Pferdehaaren, die in einem beweglichen Rahmen zwischen den Saiten hindurchgehen, wie bei der Xänorphika von Röllig und Matthias Müller, dem Orchestrino von Thomas Kunzen und einem ähnlichen Instrumente von von Mayer, welches alles nicht wesentlich verschieden ist; bab) das Streichen geschieht in der Ebene der Axe, so daß ein an der Saite in die Quere angebrachter beweglicher Ansatz durch eine Streichwalze gestrichen wird, z. B. Kaufmann's Harmonichord; bac) die Saiten werden durch einen Luftstrom in zitternde Bewegung gesetzt (und zwar willkürlich, wie es bei der Aeolsharfe bloß ein Spiel des Windes ist), z. B. das übrigens nicht zur Nachahmung zu empfehlende, jetzt auch fast gänzlich vergessene Anemochord. bb) Ein an den Saiten in die Quere angebrachter, etwas beweglicher Ansatz wird mit den Fingern der Länge nach gestrichen; so der Triphon, der, jedoch ohne Tastatur, fast dasselbe ist, wie das Harmonichord, und sich zu diesem wie das Euphon zum Klavicylinder verhält. — B. Mit Luft, die in einer Röhre eingeschlossen ist. a) Zum Vortrage nur einer Stimme, und also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt, wie die Blasinstrumente aller Art; b) vielstimmig, und also mehr zum Alleinspielen geeignet, — nämlich die Orgel (und was ihr ähnlich ist), der indeß bei aller sonstigen Vollkommenheit doch die Möglichkeit des An- und Abschwellens der Töne mangelt, das man nur durch äußerlich angebrachten Mechanismus, durch Klappen bei einzelnen Registern, oder sonst auf künstliche Art bewirken kann, denn der Kaufmann'sche Kompressionsbalg so wenig als Grénier's Orgue espressive, und Aehnliches, hat bei großen Orgelwerken bisher sich bewährt, wenn auch der erstere in seiner neuesten sehr wesentlich verbesserten Einrichtung wohl zu einer vielleicht von großen Resultaten begleiteten Versuchsanwendung gebracht werden könnte. — C. Mit Stäben oder schmalen Streifen, die gerade oder auch auf irgend eine Art gekrümmt sein können. a) Das Instrument wird mit Tasten gespielt: aa) Das Streichen geschieht hin-

Digitized by Google

von Hermine in die Arme von Nr. versinkt vor ihr unwillkürlich Gerald. — Nr. in Hermine's Armen, um welchen sich verwirrend Hermine's langes Haar, als sie Gerald aufhebt, in die Höhe schlängelt, so daß Gerald, der von dem Augenblicke an, wo Hermine Nr. in ihre Arme sinken sieht, starr, bewegungslos steht, unwillkürlich mit seinen Händen in diesen Haarschlangen spielt, als wären sie Zügel, mit denen er Nr. lenken könnte. — Nr. in Hermine's Armen, sie küssend, sie liebkosend, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend. — Nr. in Hermine's Armen, sie mit Küssen bedeckend, sie mit Küssen ersticken wollend, sie mit Küssen tödten wollend, sie mit Küssen zerfleischend, sie mit Küssen verschlingend, sie mit Küssen auffressend, sie mit Küssen vernichtend, sie mit Küssen zu Tode küssend, sie mit Küssen zu Tode geküßt habend, sie mit Küssen begraben habend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend, sie mit Küssen wieder tödtend, sie mit Küssen wieder auferweckend.

bekanntlich von Chrstn. Gli. Schröter, später Organist in Nordhausen, als er noch Kreuzschüler in Dresden war, 1717 erfunden, und dann durch Andere bis auf die neueste Zeit wesentlich verbessert und vervollkommnet; auch die Guitarre mit Tasten gehört in diese Kategorie; ab) durch Federn gerissen, wie das Spinett oder der Kielflügel, der längst aus dem Gebrauch mit Recht schon deshalb verschwunden ist, weil man Stärke oder Schwäche des Tons gar nicht in der Gewalt hat; ac) Durch an den Tasten angebrachte Tangenten an dem einen Ende geschlagen und gehalten, wie das Klavier oder Klavichord, das mit Unrecht nur seines schwächern Klanges wegen ganz und gar dem Pianoforte hat weichen müssen. b) Mit den Fingern gespielt, wie die Harfe (sowohl die gewöhnliche, in neuerer Zeit wesentlich vervollkommnete, mit Darmsaiten, als die einem Pianoforte etwas ähnliche, sogenannte liegende, mit Metallsaiten), Guitarre, Laute, Mandoline ꝛc. B. Mit Stäben oder schmalen Streifen von Glas, Metall, Holz u. s. w., die ebensowohl gerade als gekrümmt sein können: a) Durch Klöppel angeschlagen, wie die Strohfidel und was ihr ähnlich; auch das Sistrum bei den Aegyptern, der Triangel bei der türkischen Musik ꝛc. b) Vermittelst einer Tastatur durch Hämmer angeschlagen, wie das von Bayer in Paris erfundene Clavecin à cordes de verre (engl. Glaschord genannt). c) Vermittelst einer Tastatur durch eine Art von Feder gezupft, wie ein solches Instrument vom Uhrmacher Schuster in Wien hergestellt wurde. d) Mit den Fingern gezupft: so ein aus dünnen Stahlstreifen, die an ihren beiden Schwingungsknoten schwach befestigt sind, bestehendes kleines, in Brasilien gebräuchliches Instrument, das wohl der Vervollkommnung fähig wäre. — C. Mit gespannten Membranen: Pauken, Trommeln, und dem Aehnliches. — D. Mit für sich elastischen Flächen, gleichviel ob diese gerade oder krumme sind: a) Glockenspiele mit Klöppeln oder Hämmern angeschlagen, wie sie namentlich in Holland sehr gebräuchlich sind, ohne oder auch mit Tastatur; ferner das Tamtam bei den Chinesen, die Becken bei der türkischen Musik u. s. w. b) Mit Scheiben, die durch Klöppel angeschlagen werden, wie das King der Chinesen. —

Die Bemühungen zur Ausbildung der Akustik als Wissenschaft wenigstens in ihren Anfängen reichen schon, soviel wir wissen, mindestens bis ins klassische Alterthum hinauf; denn bereits Pythagoras und Aristoteles kannten die Art, wie der Schall durch die Luft fortgepflanzt wird, und das bekannte, von uns ebenfalls schon erwähnte „Ohr des Dionysius" spricht nicht minder klar für eine speziellere Kenntniß und Anwendung akustischer Gesetze. Indeß als eigentlich exakte Wissenschaft gehört sie wesentlich der neuern Zeit an. Bacon und Galilei, von welchem sie auch den Namen erhielt, legten den ersten Grund zu ihrer mathematischen Behandlung. Newton, der durch Berechnung zeigte, auf welche Weise die Fortpflanzung des Schalls von der Elasticität der Luft oder leitenden Körper abhänge, bemerkte schon ganz richtig, daß die Wirkung eines schallenden Körpers in der Verdichtung derjenigen Lufttheilchen bestehe, welche diesen Körper zunächst umgeben und in der Richtung des erhaltenen Impulses liegen. Diese Lufttheilchen, durch den Impuls des schallenden Körpers vorwärts

Digitized by Google

getrieben, sondern wenigen ihrer Gleichheit weiter zuteil und treiben zugleich die verschiedensten Verästelungen von dem kindlichen Alraun weg, je tief zum Knabenalraun wird das Wurzelgebilde stets von einfacherer Gestalt sein, je mehr sind von den kindlichen Alraun- und schwärzlichen Bruchlingen von Mannsalraunen die Weibsalraune verschieden, weniger Ähn- lichkeit mit den eigentlichen Menschenalraunen haben, weniger sind sie ihnen zu eigentlichen Menschen- alraunen, die Entstehung von Seitenwurzeln bei Schaffung der Knaben- und Mannsalraune geschieht, wie bei Menschen, selten. Jungfrauen, Kinder u. s. w. bilden natürlich weiter, verbreiten und bevölkern. Schwierig erscheint mir es, wie die Alraun zu einer weiteren Verbreitung Gelegenheit erhielt. Zwar ist es erwiesen und unserer Zeit in Allgemeinen sehr wenig auf weitere Reise gebracht, wir muss doch die Verschiedenheit und Unterbindung von Überlieferung, ungleicher Thätigkeit, Stellung und Verschiedenheit von Interesse, Bedürfnis, Lust beschäftigter Menschenklassen für verschiedene Zeiten, wie sich eine ganz Gleichheit hegt, gelegentlichen Reisen, sich Treffen, sowie Ab- und Zuzug, Übersiedelungen, Kriege, sowie Auswanderungen und Eroberungen, Handel und Wandel, Tausch, Verkauf, Geschenke, Erbschaften, Verlassenschaften — und (vor Erfindungszeit) Zahl der Bücher, Verbreitung gegenwärtiger Bücher, Zeitschriften, Zeitungen, Reisen, Reisebeschreibungen, Reisebeschreibungen, Reisebeschreibung

der Musiker für den Tempeldienst in zwei Ordnungen angegeben wird, deren eine mit Harfen (Nebel) auf Alamoth, die andere mit Zithern al Hascheminith spielte. Nun hat man beide Ausdrücke für Bezeichnungen musikalischer Instrumente halten zu müssen geglaubt, was indeß wohl schon durch die Vorsylbe al, welche gemeinhin eine „Norm", eine „Regel" bedeutet, widerlegt wird. Noch Andere haben aus dem Vorkommen des Wortes Alamoth in der Ueberschrift von Ps. 46 sich zu dem Schlusse berechtigt gehalten, es bedeute eine bestimmte, bekannte Melodie, nach welcher der Psalm gesungen werden solle, und so sind noch andere Ansichten aufgestellt und verfochten worden, deren Begründung dahingestellt bleiben muß. Eigentlich bedeutet das Wort Alamoth sov. a. Jungfrauen, und Scheminith sov. a. der achte. Das Letztere will nun Saalschütz als nähere Bezeichnung einer besondern (achtsaitigen) Zither angesehen wissen, während die gewöhnliche hebräische Zither, nach dem Zeugniß des Josephus, zehn Saiten hatte; dagegen glaubt Schilling nebst Anderen aus der Bedeutung des ersteren Wortes schließen zu können, daß jener Psalm nur von Jungfrauen- oder Kinderstimmen solle vorgetragen werden, was indeß wenig wahrscheinlich ist, da dann sein Gebrauch im Tempel nicht möglich gewesen wäre. Denn die neuesten Untersuchungen haben ziemlich unzweifelhaft festgestellt, daß zur Zeit der Blüthe des Tempeldienstes in Jerusalem Tempelsängerinnen nicht existirten, während allerdings die hebräischen Frauen und Jungfrauen auch bekanntlich an religiösen Gesängen, sobald diese zu öffentlichen Feierlichkeiten gehörten (nicht im Tempel) Theil nahmen. Vielleicht kommt die andere Annahme, nach welcher Alamoth in Derivation von seiner Hauptbedeutung, musikalisch eine Jungfrauenstimme, also den Sopran, die Melodie bezeichne, und dagegen Scheminith den Vortrag der Begleitung auf der „achten" Saite, also eine Oktave tiefer, andeute, der Wahrheit näher, zumal es ziemlich evident erscheint, daß bei den Hebräern, Griechen und Römern das Akkompagnement sehr häufig, wenn nicht meistens nur aus der Begleitung der Melodie in der tiefern Oktave bestand. Alsdann würde die angeführte Stelle 1 Chron. aussagen, daß die eine Ordnung der Musiker auf den Harfen (das, und nicht die Laute, bedeutet „Nebel") die Oberstimme, die Melodie, und die andere Ordnung die Begleitung „im achten Tone" auf den Zithern spielen solle. Auch könnte man vielleicht unter dem Ausdruck: ein Lied auf Alamoth singen (wie in der Ueberschrift des angeführten Psalms), verstehen, dasselbe solle rein melodisch, ohne alle Begleitung oder harmonische Zuthat ausgeführt werden. Vgl. Hebräische Musik.

Alanus von Ryssel (auch ab insulis beigenannt), wegen seiner vielseitigen, außerordentlichen Gelehrsamkeit auch wohl mit der Bezeichnung Doctor universalis geehrt, geb. 1114 zu Ryssel in Flandern, trat um 1128 in den Cistercienserorden zu Clairvaux, ward 1140 Abt zu La Rivour, 1151 Bischof von Auxerre, ging aber 1167 in sein Kloster nach Clairvaux zurück und starb dort 1202 oder 1203. Er ist einer der berühmtesten scholastischen Philosophen und Theologen des Mittelalters, der besonders auch mathematische Studien mit großer Vorliebe trieb, und mittelbar dadurch vielleicht auch der Wissenschaft

Digitized by Google

der Musik seine Aufmerksamkeit zugewendet hat. Als einen für die damalige Zeit seinen Kenner unserer Kunst kchaltet er sich in einer von ihm in Versen herausgegebenen Encyklopädie, unter dem Titel Anti-Claudianus, da die officio vier in omnibus virtutibus perfecti, welche in einer Antwerpener Ausgabe von 1611 vorliegt, und in welcher er Buch 3, Kap. 5, und Buch 7, Kap. 2 u. 6, von verschiedenen musikalischen Gegenständen handelt.

Alard, Delphin, ein ausgezeichneter Violinvirtuos und talentvoller Komponist, sei 1848 des berühmten Baillot Nachfolger in der Professur der Violine am Konservatorium zu Paris. In Deutschland sind erschallt mehrere seiner Kompositionen für Violine erschienen, und haben sich verdienten Beifalls zu erfreuen gehabt. Die erwarteten näheren Nachrichten über seine Lebensumstände sind uns bisher nicht zugegangen. — Ein Bruder des Genannten, Victor Alard, früher Hornist, kann besonderer Virtuosität zum Kappenhorn, darf in der Blüthe seiner Jahre zu Paris im Frühjahre 1845.

Alardus, Lamperius, geb. 1602 zu Gremze im Holzheimischen, fuhrirte 1620—1624 in Leipzig neben der Theologie auch schöne Wissenschaften und Musik, und ward bei seiner Abgange von dort Magister, auch zum Kaiserlichen Poeten prunkmäßig. Von 1623—1630 war er Diakonus in seinem Geburtsorte, und zugleich thätiges Mitglied des damals dort bestehenden Conviviums musicum, wodurch er namentlich noch zu ernsteren musikalisch-literarischen Studien sich angeregt fand, als bereu Frucht sein, auch 1636 zu Schleusingen erschienenes Werk De veterum Musica liber singularis, das in 29 Kapiteln von der griechischen Musik handelt, zugleich das Mich. Pfellus Traktat über die Musik, im griech. Urtext mit latein. Uebersetzung von K. enthält und für den musikalischen Forscher werthvoll genannt werden muß, angesehen ist. 1631 war er Pfarrer in Braunsdorf, später Pfarrer in Hilsebeim (1643 auch Kriminal der Insel.) und Senior der Kreisdirektorial in Merseburg gewesen, wo starb 1672.

Alarm, heißt das musikalische Signal beim Militair, das von Trompete, Horn oder Trommel gegeben wird, wenn die Truppen unvermuthet und schnell (z. B. bei Feuersbrünsten, im Lager, bei feindlichen Ueberfällen, Aufruhr rc.) sofort zu den Waffen greifen und sich sammeln oder anderssen sollen. Man nennt es auch wohl, namentlich bei der Infanterie, Generalmarsch, doch werden beide Ausdrücke meist vermischt gebraucht. S. auch: Feldstück.

Alayrac, d', Nicolas, geb. 13. April 1753 in Muret, unweit Toulouse, Sproß eines adligen Geschlechts. Er ward zum Studium der Rechte bestimmt und trug seinen entschieden hervortretenden musikalischen Talenten, gerathen der Vater war ganz beilläufig dem ihr Liebung im Violinspiel, in als er von Toulouse her einen Hohn mehr als Mussker denn als Juristen rühmen hörte, verbot er ihm Letzteres gänzlich, und unser Nicolas flüchtete sich in die Dachkammer des väterlichen Hauses, um dort ungestört seiner Lieblingsneigung während der Nacht sich hingeben zu können. In der Nachbarschaft aber bekannten sich ein Rennenstaller, und die frommen Schwestern, von den schmelzenden Klängen gelockt, belauschten dieselben mit Vergnügen im Klosterganzen. Da forchte der Vater mögliche Unannehmlichkeiten und fand sich bewogen, sein

Digitized by Google

Verbot zurückzunehmen. Das Studium der Jurisprudenz ward nun abgebrochen, aber die erste Rechtsfache, die dem jungen d'A. übertragen ward, wirkte so entschieden abstoßend auf ihn, daß er sich für unvermögend zur Uebernahme einer zweiten erklärte; der Vater jedoch in der Ueberzeugung, diese Abneigung werde sich bald verlieren, wirkte ihm vorläufig eine Stelle in der Garde du Corps bei Graf Artois aus, ohne zu ahnen, daß sich der Weg weiten solle, auf den der junge d'A. das Ziel all seines Strebens am ungehindertsten erreichen werde. 1774 führte ihn diese neue Stellung nach Paris, wo er in Gretry, seinem Lieblingsfomponisten, einen väterlichen Freund und Berather fand. Bald war sein Entschluß gefaßt. Bei dem Vorsteher Langlé am Theaterconservatorium wurde er Unterricht in der Komposition und wußte seinem unsicgsamlichen Lehrer durch seine Verbindungen später die Bibliothekarstelle am Institute zu verschaffen. Er lag mit außerordentlichem Eifer seinen musikalischen Studien ob, und trat bald mit eigenen Kompositionsversuchen hervor, die er jedoch Anfangs anonym erscheinen ließ. Indeß währte es nicht lange, bis man den beschiedenen Autorwollen Mann an die volle Oeffentlichkeit zog; sein Ruf als dramatischer Komponist war begründet, und seine Werke allgemein beliebt und an der Tagesordnung. Wie raschem Fleiß arbeitete er, und lieferte in etwa 33 Jahren nahe an 60 Opern, Opernetten und Singspiele, die damals vielfach gegeben und mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, ja deren sieblich Melodien in Aller Munde waren; auch nach Deutschland verpflanzte sich bald sein Ruf und ein Theil der ermähnten Opern fand auf unseren Bühnen und im Salle Eingang. Wie nennen unter diesen dramatischen Schöpfungen: Twelph und Klara, die beiden Savoyarden, Zwei Worte, Raoul von Crequi, Nymia, Nina oder Wahnsinn aus Liebe, Marianne, die Wilden, Gustav III. Es ist wahr, d'A.'s Kompositionen zeichnen sich durch einen seinem Reichthum lieblicher Melodien und große Gefälligkeit aus, andererseits zeigt er aber auch, verleitet durch seine Vielschreiberei häufig eine unbedeutende Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit in der Ausführung, die es wohl erklärlich macht, daß er durch die Zeitgenossen Paer und Spontini verdunkelt ward, während in Deutschland das gleichzeitige Auftreten eines Genius wie Mozart, natürlich ausgeschnitten und nachhaltigere Erfolge vollends unmöglich machen mußte. Das und gleichzeitig eine schwere, wenn immer auch nicht ungerechte Kritik trübte den ersteren Aufgang und raubte ihm faß den Muth zu fernerem Schaffen. Doch fühlte er sich durch die Ernennung zum Mitglieder der Königl. Akademie zu Stockholm, und half darauf durch die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion Seitens Napoleon wiederum kräftig getroben, ohne zu ahnen, daß bis letztere zur Wirkte seinen Tod werden sollte. Was Dankbarkeit für die ihm gewordene Auszeichnung schrieb er nämlich eine dreiaktige Oper: La poésie et le musicien, an welche er alle Kräfte seines Geistes und Talents verwendete, um zu bekunden, daß er der empfangenen Anerkennung nicht unwürdig sei. Die Oper sollte zur Feier des Kaiserlichen Krönungstages im Jahre 1807 gegeben werden, aber da erkrankte plötzlich Martin, der erste Sänger, und die Aufführung war dadurch um so mehr gänzlich vereitelt, als Napoleon kurz darauf seine Reise nach

Digitized by Google

Spanien antrat, ohne den Dank des Komponiſten empfangen zu haben. Dieſe Zerſtörung ſeiner ſchönſten Hoffnungen vermochte der reizbare Künſtler nicht zu ertragen; er erkrankte am Nervenfieber, und ſtarb, gewiſſermaßen ein Märtyrer ſeiner Kunſt, am 27. Novbr. 1809 zu Paris. Er ward, ſeinem Wunſche gemäß, im Garten ſeines Gutes zu Fontenay ſur bois beſtattet. So manche ſeiner gefälligen, ſonſt vergeſſenen Melodien begegnet uns als geſtohlenes Gut bei ſpäteren Komponiſten.

Albaneſe (auch Albaneze), um das Jahr 1730 in Italien geb., kam als Kaſtrat 1747 in die königl. Kapelle nach Paris, und trat als ſolcher während der Jahre 1752—1762 auch in dem großen Concert spirituel als erſter Sänger mit großem Beifall, ja allgemein bewundert auf. Bald nachher verließ er den königlichen Dienſt und lebte privatiſirend und mit Kompoſition von ſehr beliebten Geſängen beſchäftigt, in Paris, wo er erſt im Anfange dieſes Jahrhunderts geſtorben zu ſein ſcheint. Mehr als zwanzig Jahre hindurch war er auf dieſem Gebiete überaus thätig. Arien, Chanſons und Duetten, theils allein, theils in Gemeinſchaft mit Mongenot komponirt, fanden ein zahlreiches Publikum namentlich unter der Damenwelt, obwohl ſie kaum einen höhern Werth, als den der leichten und angenehmen Unterhaltung beanſpruchen können; auch lieferte er Klavierauszüge von beliebten Opernarien anderer Komponiſten — er war Mode, und was Alles er ſeinem Publikum bieten konnte, beweiſet der Umſtand, daß er unter andern auch einen Brief einer ſeiner Freundinnen komponirte und drucken ließ, der ſehr beifällig aufgenommen wurde.

Albani, Matthias, einer der berühmteſten Geigenmacher des 17. Jahrhunderts, wahrſcheinlich ein unmittelbarer oder mittelbarer Schüler der großen Brüder Amati (ſ. d.), geb. 1621 zu Botzen in Tyrol. Die ſehr hochgeſchätzten und theuer bezahlten ſogenannten Albaneſer Geigen haben von ihm den Namen und ſind ausgezeichnet durch ihren reinen, zarten und geſangartigen Ton. Er bezeichnet ſie mit der Inſchrift: Matthias Albanus fecit in Tyrol Bulsani. Da er übrigens ſchon 1673 ſtarb, ſo können die unter ſeinem Namen mit der Jahreszahl 1703 (auch wohl „Roma" 1702, 1709) ausgebotenen, nicht echt ſein. Auch unterſcheiden ſie ſich ſelbſt äußerlich von den echten, die etwas kleiner, dabei einfacher und doch präciſer gebaut ſind, und einen etwas kürzeren Hals beſitzen, ohne indeß einen ſehr engen Griff zu haben; die römiſchen „Albaneſer" verrathen ſich namentlich ſofort durch ihren viel plumper gebauten Körper.

Albano, ſ. Sebaſtini.

Albas, provenzaliſche Lieder, deren Inhalt gemeinhin das Scheiden des Geliebten nach einer nächtlichen Zuſammenkunft, und die Betrübniß darüber ausdrückt.

Albergati, Pirro Capacelli, Graf, geb. um 1675 zu Bologna, eigentlich nur Dilettant, doch ein ſo tüchtig gebildeter Muſiker, daß man ihn zu den beliebteſten Komponiſten im Anfange des 18. Jahrhunderts zählen darf. Sowohl ſeine kleineren Kompoſitionen für Geſang, als ſeine Opern, deren namentlich in ſeiner Vaterſtadt mehrere — darunter Gli amici, und Il Principe Selvaggio — ſehr beifällig aufgenommen wurden, haben ihm einen geachteten Namen erworben.

Digitized by Google

Er war ein Komponiſt voll Phantaſie und Geſchmack für ſeine Zeit und bewährt ſich als ſolcher auch in den von ihm zu Modena 1703 gedruckten „Zwölf geiſtlichen Kantaten zu 2 und 3 Stimmen", mit Begleitung des Saitenquartetts. Sein Todesjahr iſt unbekannt.

Alberghi, Ignaz, ein gegen das Ende des vor. Jahrhunderts in Italien ſehr gerühmter Kirchenkomponiſt, von dem um 1788 in italieniſchen Kirchen namentlich Vespern wiederholt aufgeführt wurden, die ſich großen Beifalls erfreuten. Uns iſt keine ſeiner Kompoſitionen bekannt geworden, und es muß bei dem Mangel näherer Nachrichten auch dahingeſtellt bleiben, ob er, wie zu vermuthen, eine und dieſelbe Perſon mit einem bedeutenden Tenoriſten gleiches Namens geweſen, der 1790 in Neapel ſich befand, und um jene Zeit auch wiederholt in Deutſchland ſich aufhielt — oder ob er der Violinſpieler A. geweſen, der als ein Schüler Tartini's genannt wird, damals aber wohl ſchon geſtorben ſein mußte.

Alberici, Pietro Giuſeppe, zu Ende des 17. Jahrh. in Orvieto geb., Dichter und Tonſetzer, der außerordentlich Vieles komponirte und ſeiner Zeit ſehr gefeiert geweſen ſein ſoll. In ſeiner Vaterſtadt iſt 1703 von ihm ein Werk: „L'Esilio di Adamo e di Eva dal Paradiso terrestre, Dialogo per musica a 4 voci, im Druck erſchienen. — Uebrigens iſt er nicht mit Giacomo Alberici zu verwechſeln, der geb. zu Sarnico bei Bergamo, als Generalvikar zu Rom 1650 ſtarb, und einen Catalogo breve degl' illustri Scrittori Veneziani veröffentlichte, in welchem auch Nachrichten über zwölf der berühmteren italieniſchen Komponiſten des 16. Jahrhunderts ſich finden.

Albericus, um die Mitte des 11. Jahrhunderts nach Einigen zu Trier, nach Anderen zu Settefratte geboren, Benediktiner von Monte Caſſino, und Kardinal, geſt. in Rom 1106, ein ſehr gelehrter und beredter Mann, wie er das namentlich auf der Synode zu Rom gegen Berengarius bekundet; daneben ein tüchtiger Muſikgelehrter für die damalige Zeit, der auch einen Dialogus de Musica im Mſcr. hinterlaſſen hat (er befindet ſich in der Bibliothek der Fratrum minorum S. Crucis zu Florenz), den man außerordentlich wegen ſeiner Gelehrſamkeit rühmen will.

Albert, Franz Aug. Karl Eman., Prinz von Sachſen-Koburg-Gotha, Gemahl der Königin Viktoria von Großbritannien (ſeit 10. Febr. 1840), geb. 26. Aug. 1819, ein ſehr eifriger Beſchützer und Förderer von Wiſſenſchaft und Kunſt, ſehr gebildeter Dilettant in der Muſik, fertiger Pianoſpieler, der auch mit Glück in der Kompoſition, namentlich für Geſang (Lieder, Meſſen ꝛc.) ſich verſucht hat, und der deutſchen Tonkunſt ein warmer Freund und Pfleger, ein feingebildeter und geſchmackvoller Gönner auch im neuen Vaterlande geblieben iſt.

Albert, Heinrich (nicht Alberti, wie er häufig genannt wird), der berühmte Liederdichter und Komponiſt, geb. 28. Juni 1604 zu Lobenſtein im Voigtlande, ſtudirte in Leipzig die Rechte, während er gleichzeitig mit Eifer ſeiner muſikaliſchen Neigung folgte, und ging dann nach Dresden, wo er unter der Leitung ſeines trefflichen Oheims, des berühmten Kapellmeiſters Heinrich Schütz, ſein reiches Talent weiter ausbildete. Schon 1626 begab er ſich nach

Klingsberg in St., wo er 6 Jahr lang treue Kameradschaft einen Bauern erwarb und sich in allen Aemtern so beliebt machte, daß er bald seiner Nachbarn zur Vorgesetzten zu sein wünschte. Deshalb erbat sich Albert von dem Amt Bergedorf, daß er in Kirchwerder wohnen dürfte, und da er sich hier bald, wie in Klingsberg, das Vertrauen der Gemeinde zu erwerben wußte, wurde er hier seinen Wünschen entsprechend. Doch hat es in seinen früheren, oftmals ungünstigen Verhältnissen, wie auch in seinen jetzigen, günstigen, nicht an Neidern gefehlt, welche seinen Ruhm zu gern gestürzt hätten. Besonders ist er angefochten, verdächtigt und verleumdet worden, ohne seine Unschuld und Rechtlichkeit, welche sich in Klingsberg, wie auch hier, aus ganz augenfällige bewies, 1668. Und haben diese Widersacher ihn nicht zu Fall bringen können, so hat doch sein treuer Freund und Amtsbruder Joh. Hinr. Lange, Pastor zu Neuengamme, ihn vor Gott und Menschen gerechtfertigt, in der Predigt am 14. p. Trinitatis 1668 und in einer Schrift, welche er unter dem Titel: „Albertus Hinrichs Unschuld“ drucken ließ. Albert wenigstens konnte mit dem Worte und Gleichnis Jesu sich wohl trösten, wo er Unkraut und Weizen beisammen wachsen sah, und wo der Feind gesäet hatte, da sprach er: „Herr, haben wir nicht gute Saat auf unsern Acker gesäet?“ „Ja, Kinder“, sprach der Hausherr, „ein Feind hat das getan.“ „Willst du denn, daß wir hingehen und es ausjäten?“ Er sprach: „Nein, damit ihr nicht, wenn ihr das Unkraut ausjätet, den Weizen mit ausreißet. Lasset beides miteinander wachsen bis zur Ernte.“ Und in seinem Hause Albertus Hinrichs Unschuld aufgewachsen, so ist sie doch gewachsen und gediehen, daß sie auch vor Menschen offenbar geworden ist. Und wie Albert sich in seinen Leiden und Trübsalen, wie auch in seinen Freuden und Ehren, stets als ein Kind Gottes bewährt hat, so hat er auch in seinem Hause Gottes Ordnung gehalten, gemäß und treu zur Verfassung Gottes und der Kirche, gemäß der Verordnung seiner Obrigkeit, wie auch seiner Pastoren und Vorgesetzten. Und

Das Werk enthält übrigens 192 deutsche geistliche und weltliche Lieder, von denen C. F. Becker in seiner „Hausmusik in Deutschland" mehrere Proben mitgetheilt hat. Der thätige und gelehrte Forscher sagt darüber: Die Melodien sind zum Theil vortrefflich, und man kann voraussetzen, daß sie vor zweihundert Jahren alle vortrefflich gefunden wurden nicht nur ihrer Neuheit wegen, sondern vornehmlich wegen der allgemeinen Begierde nach selbigen, welche gar nicht genug befriedigt werden konnte. Er war nicht nur ein gründlicher Setzer, sondern auch ein geistreicher Dichter, wie solches seine Arien oder vielmehr Oden geistlich und weltlich bezeugen. Was nun die harmonische Behandlung der Gesänge anlangt, so treten zuerst besonders unter den geistlichen Liedern, eine große Anzahl fünfstimmiger, in Partitur geordnet, uns entgegen. Sie sind so gesetzt, daß zu ihrer Ausführung nur eine Singstimme (Soprano) und vier Instrumente, z. B. drei Violen und ein Violon, oder fünf Singstimmen, dann ohne Begleitung, nöthig sind, und über der Grundstimme ist die Generalbaßbezifferung hinzugefügt. Allein er hat auch ganz einfache Lieder, nämlich solche, die nur für eine Stimme gesetzt und mit einem bezifferten Basse versehen sind, also die ursprüngliche Liedform, wie sie bis gegen Ende des 18. Jahrh. sich erhalten hat und gewissermaßen als die anerkannt beste Behandlung des Liedes noch heute, nur mit dem Unterschiede besteht, daß die mehr- oder wenigstimmige Begleitung vorgeschrieben ist, während sie damals dem Generalbaßspieler überlassen wurde. Ueber die Art und Weise, wie diese Lieder, die durch Heiterkeit, schlichtes und einfaches Wesen ihren Reiz immer noch nicht verloren haben, ausgeführt werden sollen, sagt A. in der Vorrede zum zweiten Theile: Zuvörderst müsset ihr einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem Generalbaß recht wisse umzugehen, auch nicht auf jedwede Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke; nachmals auch eines Sängers gebrauchen, der neben anderer Erforderniß, die Worte deutlich und wohl herausbringe, und in der Aussprach der Silben, so auf Konsonanten oder Diphthongen enden, nicht eher den Konsonanten oder den letzten Vokal des Diphthongs anschlage, als bis es Zeit ist ꝛc. So giebt der verdiente Mann in diesen Vorreden noch andere treffliche Regeln und Winke, z. B. über das Generalbaßspielen, über das Akkompagnement u. s. w. Was aber bei seinen Kompositionen als eine Eigenthümlichkeit bemerkenswerth und nicht zu übergehen, ist der Gebrauch des Recitativs, dessen er sich in einigen größeren weltlichen Gesängen bedient. Das Recitativ war zwar keine neue Erfindung der damaligen Zeit, wie man so häufig irrthümlich mit Rücksicht auf die Entstehung der Oper behaupten hört; allein es war doch noch seltener im Gebrauche und einigermaßen ausgebildet eben erst zu unsers A. Zeit, wo auch schon Carissimi als Verbesserer desselben genannt wird; wie klar ihm aber die Weise des recitativischen Gesanges bekannt war, zeigt seine Bemerkung darüber im 1. Theil seiner Arien (1638), wo er angiebt, daß der Sänger in denen Liedern, welche in genere recitativo gesetzet (so auf die meisten Silben fusas — Achtelnoten — haben), fast keines Taktes sich gebrauche, sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgesprochen werden, singe. Man wird gestehen müssen, daß diese

Digitized by Google

Verfassung von weiteren Mann als Ober- nicht aus einem weite und ertrug sie, so auch in seinem 2ten Ehe dem weniger aus höherer Hand. Als sehr weit er wichtige, und von den wenigen weiten Unterlagen sie von weiteren Werken und Original in vielfältigster, angenehmer Bearbeitung und weiter Ausgabe. Ihre Ehe gewann weiter Bedeutung in weit weiter, und in der Summe gut. Ihre der Ehre und einen um ihre kirchlichen Familienband Bedeutung ihm, weiter um Interesse der Bedeutung Verhältnisse (1845) aufgelöst aus Leben auf von Berlin. Schloß weiteren weiter.

Albert, Mr., Sängerin, die berühmte Primadonna a ter Kapelle Königl. Oper; 1 von Braunschweig, weiten weiter aus und hatt 1838 aus Italien mit Ruhm Berlin. Sie war ausgezeichnete Sängerin, in einer Zeit, wo Sängerinnen, weiter man Koncertsaal nannte. Ihre berühmte Stimme übrigen in einem Umfang von 2 Oktaven hatte 1838 an. Sie schönen ihre Stimme Koncertsälen in einer Kunst, wenn Italien es in weit nur in Ihr von Klangs Sängerinnen, weiter man Koncertsaal gebraucht. Stimme und Virtuosin, 3 war in weit hatt in reichen Kunst und Stimme, und ihr Stimme Klangs weiter Koncertsaal in weit an ihrem Ton. Ihrem ihrer Klangs Italien in weiteren Kreis aus ihr die Koncerten, Konzert- und Kirchen- weiter und Auftreten der Primadonna Stimme Ihr gern aus ihr weiter Ihr Ihrem Stimme und einen Stimmfähigkeit.

Albertini, Joseph Anton, geb. 1. Januar 1813 geb., Sohn in seiner Eugen von ihrer bekannten Familie aus Arnstein in preußen Italien als Klangen in Arnstein Regierung Arnstein Arnstein Arnstein Arnstein Arnstein weiteren weiteren Bedeutung und Italien, um Sr. mit von Arnstein 1813. Er Virtuose Ihr Arnstein Arnstein, wenn Italien Arnstein groß, und weiter Klangenden Stelle in Italien an sie Italien bekannten, um Sr. seiner eigenen Italien 1838 Sie in Arnstein Italien, 1838 Arnstein Arnstein, Arnstein Arnstein Arnstein Arnstein Arnstein

geb., ſtudirte dort unter Biffi und Lotti Muſik, und kam etwa 1730 als Page mit dem Geſandten Venedig's nach Madrid, wo er namentlich durch ſeinen Geſang ſo allgemeine Bewunderung erregte, daß ſelbſt der berühmte Farinelli, wie man erzählt, ſich gefreut habe, daß A. nur als Dilettant auftrete, da er ſonſt einen gefährlichen Rival in ihm würde fürchten müſſen. Man könnte an der Wahrheit dieſer Angabe zweifeln, da Farinelli erſt 1737 von London und Paris nach Spanien kam, während damals A. ſchon wieder nach Italien zurückgekehrt war, wohin er mit dem Marcheſe Molinari ſich begeben hatte, um in Rom ſich im Geſange und Klavierſpiele noch weiter auszubilden. Dies erreichte er ſehr wohl und gewann als Klaviervirtuos eine ſehr bedeutende Fertigkeit für die damalige Zeit, wofür die von ihm komponirten zahlreichen Klaviersonaten Zeugniß ablegen. Aber noch weit bedeutender ward er als Sänger und die Zeitgenoſſen ſämmtlich ſtimmen darin überein, daß Jeder, der ihn gehört, ſeiner mit dem innigſten Vergnügen ſich erinnerte. Tage und Nächte hindurch, ſagt man, konnte er große Verſammlungen durch ſeinen Geſang, den er am Flügel begleitete, unterhalten, und wenn er Abends, nach ſeiner Gewohnheit ſingend durch die Straßen ging, folgten ihm ſtets große Haufen Volks, unter denen es auch an einer bedeutenden Zahl der Gebildeteſten nicht fehlte, und klatſchten ihm unaufhörlich lauten Beifall zu. Daß er auch als Komponiſt auftrat, iſt ſchon erwähnt. Aber der Mangel an gründlicher Kenntniß und ſein Hang zur Oberflächlichkeit und zu nichtsſagender Tändelei ließ ihn ſehr wenig leiſten. Zwar hat er auch drei Opern komponirt (Endimione, Galatea, Olympiade), welche um 1737 in Venedig und auf anderen Bühnen Italiens mit großem Beifall gegeben wurden. Aber von wirklich werthvoller Muſik iſt darin keine Spur zu finden, und ſie verſchwanden demgemäß auch bald wieder ſpurlos. Er iſt auch der Erfinder der nach ihm ſo genannten Alberti'ſchen Bäſſe (harpeggirte Bäſſe, aus zerlegten Akkorden beſtehend), wie ſie lange Zeit nach ihm bei den Klavierkomponiſten, häufig nur aus Bequemlichkeit ſtark im Gebrauche waren. Er ſtarb in der Blüthe ſeines Alters, um das Jahr 1740 zu Formio.

Alberti, Giuſ. Matteo, zu Anfange des 18. Jahrh. ein ſehr bedeutender Violinſpieler und geachteter Komponiſt zu Bologna, auch Accademico filarmonico daſelbſt. Von ihm erſchienen 1713 zehn Concerti a 6 Strom., und ſpäter zehn Sinfonien für zwei Violinen, Viola, Cello, Orgel, leicht ausführbar und deshalb namentlich für Aufführungen in kleinen Städten damals ſehr beliebt und geſchätzt. Näheres über ihn iſt nicht bekannt.

Alberti, Heinr., ſ. Albert, Heinr.

Alberti, Joh. Friedr., geb. 11. Jan. 1642 zu Tönningen in Holſtein, eines Pfarrers Sohn, beſuchte das Gymnaſium zu Stralſund, wo der von der Königin Chriſtina von Schweden berufene Kapellmeiſter Vinc. Albrici die lebhafteſte Neigung zur Tonkunſt in ihm weckte. Indeß widmete er ſich, nachdem er zuvor Reiſen durch Holland und Frankreich gemacht, in Roſtock dem Studium der Theologie. Allein bei ſeinen Verſuchen im Predigen machte er die traurige Erfahrung, daß ſeine Stimme zu ſchwach ſei, und er vertauſchte deshalb die

Digitized by Google

Theologie mit der Jurisprudenz, der er sich in Leipzig widmete, wo er zugleich bei dem Organisten Werner Fabricius an der Nikolaikirche eifrig Musik studirte. In Folge dessen ward er für die Domorganistenstelle in Merseburg empfohlen und erhielt dieselbe. Von dort aus begleitete er später den Herzog Christian I. nach Dresden, und hier fand er seinen ersten Meister, den damals kursächs. Kapellmeister Albrici wieder, dessen Unterricht in der Komposition und im Klavierspiel er nun auf's Neue mit so glücklichem Erfolge benutzte, daß man seine Fugen, seine Choräle, seine Ricercati ꝛc. vortrefflich fand und ihn unter die bedeutendsten Komponisten reihete. Er war 56 Jahr alt, als ein Schlagfluß seine rechte Seite lähmte und ihn zum ferneren Orgelspiel unfähig machte; auch nur Weniges noch konnte er da von Zeit zu Zeit komponiren, allein erst zwölf Jahre später, 24. Jan. (nach Gerber, am 14. Juni) 1710, befreiete der Ton den Dulder von seinen Leiden.

Alberti, Leone Battista, geb. 1398 zu Florenz, gest. um 1472, ein außerordentlich vielseitig gebildeter Mann, tüchtiger Jurist, bedeutender Kenner der alten Sprachen, besonders ausgezeichnet aber im Fache der Architektur, zugleich bedeutender Maler, verdient hier eine Erwähnung, da er es schon früh durch sein reiches musikalisches Talent dahin brachte, daß er allgemein zu den besten Organisten seiner Zeit gezählt wurde. — Außerdem werden noch ein Innocenzo Alberti, Hofmusikus des Herzogs von Ferrara zu Anfange des 18. Jahrh. — nicht minder aus derselben Zeit ein Pietro Alberti, von dem indeß nichts weiter bekannt ist — und endlich ein zu Ende des vor. Jahrh. zu Paris lebender sehr bedeutender Guitarrenspieler Alberti, auch Komponist für sein Instrument (1796 erschien seine Méthode et Sonate, Ariettes etc. de Guitarre zu Paris), als bemerkenswerthe Musiker dieses Namens erwähnt, die hier wenigstens zur Vermeidung von Verwechselungen angeführt sein mögen.

Albertini, Giovacchino, um das Jahr 1780 königl. polnischer Kapellmeister zu Warschau, von dessen Lebensumständen indeß nichts weiter bekannt ist, als daß er noch 1790 unter den bedeutenden Opernkomponisten in den Verzeichnissen der italienischen Bühnen genannt wird. Seine Oper Circe und Ulysses, ward namentlich in Hamburg mit ungemeinem Beifall aufgenommen, und man muß ihm nach derselben ebenso tüchtige Kenntniß, als reiche Phantasie und innige Empfindung zugestehen. Nicht minder war seine Oper Virginia, 1786 in Rom zuerst aufgeführt, in Italien lange außerordentlich beliebt.

Albertini, Giovanna, geb. 1698 in Reggio, mit dem Beinamen Romanina, kam durch Vermittelung ihres Bruders (s. d. folg. Art.) 1718 als Primadonna an die italienische Oper zu Kassel, und errang sich vermöge ihrer schönen Stimme und ihres trefflichen Gesanges die allgemeinste Anerkennung, die sie sich über zehn Jahre zu erhalten wußte. 1729 kehrte sie mit ihrem Bruder in das Vaterland und in das Privatleben zurück; ihr Todesjahr ist unbekannt.

Albertini, Michael, mit dem Beinamen Momoletto, geb. um 1680 zu Venedig, älterer Bruder der Vorigen, Kastrat, glänzte schon um 1700 als einer der ersten Sänger in Italien und Deutschland, nahm dann noch weitern Unter-

Digitized by Google

richt bei dem tüchtigen Ruggiero Fedeli, um jene Zeit königl. Kapellmeister in Berlin, und suchte durch Reisen seine Ausbildung noch mehr zu fördern. Dann erhielt er am Hofe zu Kassel ein lebenslängliches Engagement, mit einer für damalige Zeit sehr bedeutenden Gage von 1500 Thlrn., und erwarb sich durch seine außerordentlichen Leistungen, wie durch seinen trefflichen Charakter die allgemeinste Achtung. 1729 gab er seine Stellung auf und ging mit seiner Schwester nach Italien zurück, wo Beide fortan in stiller Zurückgezogenheit lebten.

Alberti'scher Baß, s. Alberti, Domen.

Albertus Magnus, eigentlich Albert, Graf von Bollstädt, geb. 1205 (nach Andern schon 1193) zu Lauingen in Schwaben, ein durch seine ausgebreiteten Kenntnisse in allen Fächern des damaligen Wissens, namentlich auch in der Aristotelischen Philosophie und in den Naturwissenschaften (weshalb er vom Volke als Zauberer betrachtet wurde) ausgezeichneter Mann. Nachdem er zu Padua seine Studien beendet, trat er 1223 in den Dominikanerorden, und lehrte in den Schulen zu Hildesheim, Regensburg und Köln, wo Thomas von Aquino sein Schüler wurde. 1230 ging er nach Paris und ward 1249 Rektor der Schule zu Köln, endlich 1260 Bischof von Regensburg. Letzteres Amt legte er indeß schon 1262 nieder und ging, um nur der Wissenschaft zu leben, in sein Kloster nach Köln zurück, wo er 15. Novbr. 1280 starb. Er hat eine große Menge wissenschaftlicher Werke hinterlassen, die nur zum Theil gedruckt sind. Unter den Manuscripten sollen sich nach der Angabe verschiedener Bibliographen auch Comment. in Boethii Arithmeticam et Musicam, und ein Werk De Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia befinden, die jedenfalls für den Musikhistoriker und Forscher sehr interessant sein müßten. Aber nirgend ist angegeben, in welcher Bibliothek dieselben sich vorfinden; die Wahrheit der Angabe muß also dahingestellt bleiben.

Albest, Raimund Kaan, Edler von, geb. 1802 in Wien, ungarischer Edelmann und östr. Rittmeister, ein in seinem Vaterlande sehr ehrenvoll bekannter und geachteter Dilettant, vortrefflicher Violinspieler, Schüler Mayseder's, der auch als Komponist für sein Instrument sich dort Ruf erworben. In Wien selbst trat er öffentlich mit entschiedenem Beifall als Virtuos auf — im Jahre 1840 —, nachdem er früher schon auf Reisen in Italien durch sein Spiel allgemeine Anerkennung erworben. Indeß scheint er seit jener Zeit sich wieder von der Oeffentlichkeit zurückgezogen zu haben.

Albicastro, Heinrich (eigentlich Weißenburg, welchen Namen er übersetzte), geb. in der Schweiz in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Rittmeister bei den alliirten Truppen im spanischen Erbfolgekriege, zugleich ein beliebter Violinspieler und geachteter Komponist für sein Instrument. Die von ihm im Druck erschienenen „Sonaten", bezeichnet D. B. W. Cavaliere, zeichnen sich vorzugsweise durch gesangreiche Melodie aus.

Albinoni, Tommaso, geb. 1674 zu Venedig, einer der bedeutendsten, fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten seiner Zeit. Während er in seinem Vaterlande besonders als Opernkomponist und Sänger bewundert ward, kannte man ihn in Deutschland vorzugsweise als Instrumentalkomponisten. Ursprüng-

Digitized by Google

sich wenden zu Ihm Schutz und Hülfe zu finden, wie seine Schöpfungen weithin reden und predigen: man kann sie suchen und finden. Allmächtig genug hätte er darauf sie Anfangs, wie Einige wollen, in Person, wie und wann sie sollten, selbst manifestiren können. Allein erhöhen seine eine Ehre Menschen in Ehrerbietung und Verehrung, wie sie ihn allgemeinhin thun, und wen kann es sich Gott in seinen Rathen eine Ehre, so hat man mit mehreren Grunde, wichtige Gr. Herrn Staatsrath seine Ehre nicht verachten. Die hohe Verehrung unter Heiden Abrahamsen (1725), gegründet vor allen von Christenheit Lehren, wie in Ehrung und Hochhaltung Gott, Gegenwart Person, und Gebet, war von der Ehre. Seine gewissenhaftigkeit gelegt, noch auch mit einigen anderen Ehren, wo sterbt in den Zeiten zwei 42 nicht mit schlechten Ehre, wo Gott sich in Ehrenstellen Ehren, mit Nachweise von Ehrlichkeit Lebens (1779), wo zu Ehrungs und Verwandtschaft Ehren, worüber gestorben in Ehrung ausgestellt Ehrenstein Gott von meist und Gegend weit mit großer Verehrung über alle Ehren, Ehrenbezeugungen war 72, und, wie Ehre Ehrenbezeugungen Ehrenbezeugungen bedeutend für sie Studien, wo er selbst unermüdlich Ehrlichkeit, er 42 Ehrungen, die Ehrenpforte, 42 Ehrlichkeit und 42 Ehrenbogen gelegt Ehrenbürger namentlich Ehren 58 Ehrenbürgerrecht da einzeln e Ehrlichkeit er (pp. 3) weniger Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht, Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht Ehrenbürgerrecht

auf ihre theatralische Laufbahn, und so betrat sie schon 1841 unter Merelli's Direktion das Theater der Scala in Mailand, wo sie als Maffio Orsini in der Lucrezia, noch jetzt eine ihrer bedeutendsten Rollen, ihren ersten theatralischen Versuch machte. Bald nachher kam sie nach Wien und fand hier, wie kurz darauf in Petersburg, und später namentlich in Konzerten, die sie auf einer Kunstreise durch Ungarn und Deutschland (Dresden, Hamburg ꝛc.) gab, den rauschendsten Beifall. Dann ward sie für die Saison 1847 in London engagirt, wo es ihr gelang, neben der dort vergötterten Jenny Lind entschiedensten Erfolg zu erringen, was ohne Zweifel für ihre große Bedeutung als Gesangskünstlerin spricht, und im Oktbr. desselben Jahres sang sie in drei Konzerten der k. Akademie zu Paris und erntete hier einen wahrhaft ungeheuren Beifall, der später sich fast bis ins Unglaubliche steigerte, als sie zu Ende des genannten Jahres ein Engagement bei der Pariser italienischen Oper angetreten hatte. Die Rollen des Arsaces (Semiramide), der Cenerentola ꝛc., weniger die des Malcolm (Donna del Lago) machten, wie später (seit 1850) die der Fides (Prophet) den unverlöschlichsten Eindruck, was bei der letztgenannten um so mehr sagen will, als sie in derselben in Pauline Viardot eine so höchst ausgezeichnete Vorgängerin gehabt hatte und für die Partie, wie überhaupt für die dramatische Wirksamkeit durch eine sehr bedeutende Korpulenz sich beeinträchtigt sieht. Auber schrieb für sie die Partie der Zerline in seiner Oper La corbeille d'oranges, und sie gab dieselbe im Mai 1851, nach ihrer Rückkehr von Madrid, wo sie sich neue Lorbeeren gesammelt, zum erstenmale und sodann zwei Monate hintereinander, ging dann wieder nach London, bereiste fast ganz Frankreich und hat auch einen Ausflug nach Amerika gemacht, um auf der Bühne und in Konzerten Kränze und Gold in reicher Fülle zu gewinnen. Ihre Stimme ist von einem seltenen Wohlklange, sonor, klar, zart und energisch zugleich, wenn sie auch in den tieferen Chorden diese Energie bisweilen übertreibt; sie hat einen Umfang von g bis $\overline{\overline{c}}$, eine außerordentliche Egalität, sehr leichte Koloratur und eine treffliche Schule, welche auch im echt dramatischen Vortrage, in feinster Nuancirung sich bekundet. Jedenfalls ist Marietta A. eine der allerbedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart.

Albrecht, Joh. Lor., geb. zu Görmar bei Mühlhausen, 8. Januar 1732 (die Angabe seines Geburtsjahrs 1712 bei C. F. Becker ist jedenfalls ein Druckfehler), zeigte von frühester Jugend an eine außerordentliche Liebe zu den Wissenschaften wie zur Kunst, und bethätigte seinen Eifer dafür sowohl auf dem Gymnasium zu Mühlhausen, wo er bei dem dortigen geschickten Organisten Rauchfuß Musikunterricht genoß, als auf der Universität zu Leipzig, wo er von 1752—1756 Theologie studirte und bei seinem Abgange auch als Magister promovirte. Mit immer wachsender Neigung hatte er sich dem Studium der Musik hingegeben und die 1758 an ihn ergangene Berufung zur Uebernahme der Kantor- und Musikdirektorstelle zu Mühlhausen kam seinem Wunsche, sich ganz der Musik zu widmen, erfreulich entgegen, zumal da sie ihn gleichzeitig in wissenschaftlicher Beschäftigung erhielt, weil er in dieser Stelle zugleich als Gymnasiallehrer zu fungiren hatte. Von nun an trat er auch als Dichter,

Digitized by Google

musikalischer Schriftsteller und Komponist auf, und ist namentlich in letzterer Eigenschaft durch seine große Kantate für den 23. Sonntag nach Trinit. (1758), durch seine Psalmen nach den Evangelien (1759) und einige Klaviersompositionen bekannt geworden. Auch in mehreren theoretisch-musikalischen Schriften bekundet er seine reichen und vielseitigen Kenntnisse, und er ward in Folge dessen zum Schiedsrichter in dem zwischen Marpurg und Sorge entstandenen Streite über die Grundlagen des Harmoniesystemes erwählt, als welcher er natürlich auf des Ersteren Seite trat. Er war es, der neben seinen selbständigen Abhandlungen, die alle von einer ausgebreiteten Belesenheit und einer Kunsterfahrung mit gutem, auch die Grundsätze von Jos. Riepel's Musica mechanica vergnügt, noch mit den Zusätzen Agricola's, und von seinen „musikal. Sichergesetzen" — beide mit vorstehenden Vorreden — besorgte, und in Anerkennung seiner vielseitig vorzüglichen Wirksamkeit war es nicht nur von der deutschen Gesellschaft zu Mainz zum Ehrenmitglied, sondern auch zum kais. gekrönten Poeten ernannt, starb indeß schon in der Blüthe seiner Jahre, 1773 zu Mühlhausen. —

Albrecht, Joh. Matthäus, geb. 1. Mai 1701 zu Elsterberingen bei Gotha, erhielt auf dem Gymnasium der genannten Stadt seine wissenschaftliche, und unter der bewährten tüchtigen Kapellmeisters Witt Leitung eine gründliche musikalische Ausbildung, bei welcher ihm seine Neigung vorzugsweise zum Cembalo- und Klavierspiel zog. Auf einer Reise durch Frankreich hörte er namentlich die vorzüglichen Orgelspieler jenes Landes mit großem Nutzen, und setzte selbst mit dem Ruse eines trefflich gebildeten Organisten in das Vaterland zurück, wo er schon 1724 an die Katharinenkirche und bereits zwei Jahre später an die Hauptkirche zu den Barfüßern in Frankfurt a. M. als Organist berufen ward. Die Erbauung der trefflichen Orgel jener Kirche (durch den Darmstädter Orgelbauer C. Wegmann in den Jahren 1736—1738) ist jedenfalls hauptsächlich ihm zu danken, wenn auch die immer nachrasslär Behandlung, man habe sie nur für ihn erbauen lassen, ziemlich unwahrscheinlich klingt. Er blieb in jener Stellung bis an sein Lebensende, d. 7. Nov. 1756 erfolgte. Von seinen Kompositionen ist nichts im Druck erschienen, doch werden namentlich Klavierkonzerte von ihm als bedeutend anerkennenswerth bezeichnet, sehr gerühmt. — Noch ein Autor anderer tüchtiger Orgelspieler besselben Namens, Franz **Albrecht**, 10. April 1685 zu Feilitz in Mähren geb. und Kammer- und Organist in seiner Vaterstadt 15. April 1733 gestorben — um Franz Xav. Wolfg. **Albrecht**, geb. 11. Mai 1663 zu Brünn, gest. 2. Septbr. 1730 als Organist an der Kirche des Heil. Straßenn zu Prag, ein sehr bedeutender Violinvirtuose, mögen noch erwähnt sein.

Albrechtsberger, Joh. Geo., geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, gest. 7. März 1809 zu Wien. Mer. Hermann in seinem „Lexikon, biograph. Artikeln" setzt den Geburtstag auf d. 23. Febr., den Todestag auf d. 7. Mai der genannten Jahre. Beides erscheint faß als Druckfehler; wie kennen einer die Daten dieser abweichenden Angaben nicht, doch wird eine vorläufig die ersteren festgehalten werden zu müssen, da die Angabe des d. 3. Febr. als Geburtstag auf einer eigenen Notiz d. 9., und die Angabe des 7. Mai (Nachmittags 3 Uhr) als Todestags auf der Notiz seines Schülers Jgn. v.

Seyfried, in der den gesammelten Schriften angehängten Biographie beruht; die Angabe in Pierer's und Brockhaus' Conversationslexikon, wonach A. schon 1729 geb. sein soll, ist falsch, wie denn die musikalischen und namentlich die dahin gehörigen biographischen Artikel in den neuesten Auflagen beider Werke zum Theil mit bedauerlicher Unzuverlässigkeit und Oberflächlichkeit behandelt sind. — Außerordentlich früh schon entwickelte sich A.'s musikalisches Talent und wir finden ihn kaum sieben Jahr alt bereits als Diskantist in dem Stifte der regulirten Chorherren seines Geburtsorts wirksam, wo er auch die Schulen besuchte. Der dortige Pfarrer zu St. Martin (in der untern Stadt), Leop. Pittner, von dem musikalischen Eifer des Knaben angezogen, ertheilte, selbst ein tüchtig gebildeter Musiker, ihm den ersten Unterricht im Generalbaß und nahm sich seiner liebevoll an, ja ließ für seinen vielversprechenden Zögling, über dem er Gottes Hand sichtbar schwebend zu erblicken glaubte (denn zweimal war unser A. als Knabe dem Wassertode glücklich entgangen, da er, durch Unvorsichtigkeit in die Donau gestürzt, stets wieder von Schiffsleuten gerettet ward), sogar eine besondere kleine Orgel zur Uebung bauen, welche noch als eine Reliquie gewissermaßen in dem sogenannten Kahlenbergerdörfchen an der Donau oberhalb Nußdorf, in der Nähe von Wien, aufbewahrt wird. Sein kleines Klavichord nahm der Knabe täglich mit ins Bett und spielte auf demselben bis er einschlief, ja sein Eifer ging so weit, daß er selbst an Sonn- und Festtagen sich keine Erholung gönnen mochte, und als einst an einem Ostersonntage sein würdiger Lehrer in Berücksichtigung des heiligen Tages seine Bitte um Unterrichtsertheilung ablehnte und ihm endlich nur zugestand, daß er für sich selbst üben könne, spielte er so außerordentlich gut, daß er von seinem Meister nicht nur außerordentliches Lob, sondern auch ein für seine Umstände reiches Geschenk empfing. Später kam A. zur Vollendung seiner wissenschaftlichen und musikalischen Studien in die berühmte Benediktiner-Abtei Melk, und auch hier erregte er durch seine schöne Diskantstimme allgemeine Aufmerksamkeit, ja selbst die des nachmaligen Kaisers Joseph, der einst einer kleinen Singspielaufführung, wie sie zur Faschingszeit in diesem Stifte herkömmlich von den Zöglingen veranstaltet zu werden pflegten, beiwohnte, mit dem Knaben huldvoll sich unterhielt und ihm zur Aufmunterung einen Dukaten schenkte. Der dortige Chorverweser Rob. Kimmerling theilte dem Lernbegierigen die Werke von Caldara, Fux, Mann, Pergolese, Händel, Graun, Riepel, Benda, Hasse, dem Altmeister Bach und dessen Söhnen ꝛc. mit, und durch das Studium derselben bildete sich A. mehr und mehr zu dem trefflichen Theoretiker aus, welchen auch wir noch mit Recht in ihm — einem der allerbedeutendsten der neueren Zeit — verehren, und nach Beendigung seines Studienkurses ward er Organist in diesem, auch durch seine große und schöne Orgel vielberühmten Stifte, welcher Stelle er zwölf Jahre mit Eifer und Erfolg vorstand, und wo auch seine erste größere Komposition, ein Singgedicht, bei der Durchreise der Prinzessin Josepha von Bayern, Braut Kaiser Joseph's, am 21. Januar 1765 aufgeführt wurde. Von hier aus kam A. als Organist nach Raab, dann nach Mariataferl, ging später auf einige Jahre als Musikmeister in die Dienste eines schlesischen Kavaliers,

Digitized by Google

und ward endlich Regenschori bei den Karmelitern zu Wien, wo er den lange gehegten Wunsch, den Unterricht des damals sehr geschätzten Hoforganisten Mann zu genießen, nun endlich befriedigen konnte, und sich die Achtung der Brüder Wick, und Jos. Haydn, der Kapellmeister Gaßmann und Reuter und anderer trefflicher Meister gewann, die des Letzteren namentlich durch die Herzlichkeit und Gewandtheit, mit welcher er eine von diesen komponirte große Messe in G auf einer zu tief gestimmten Orgel sofort primavista korrekt und sicher in Gis dur accompagnirte. Früher schon hatte Kaiser Joseph bei einer Durchreise in Mödl, wo er dem Hochamte beiwohnte, den trefflichen Organisten in A. kennen gelernt, der nach Verdrängung der kirchlichen Feier so ausgezeichnet pensionirt wurde, daß der Kaiser ihn zu sich beschieden sieß und ihm die Bemerkung machte, die Wiener Hoforganistenstelle sei deren Ersterung vorbehalten. 1772 ging diese kaiserliche Zusage in Erfüllung, und später, 1792, ward A. auch dort Kapellmeister an der Karlskirche und an St. Stephan — der würdigste Nachfolger des damals verstorbenen Hofm. Hoffmann. Hier begann sein eigentlicher Wirkungskreis, und der wackere Greis hat wohl Recht, wenn er sagt, daß das, was er als Tonsetzer und Lehrer geleistet, das schönste Monument sei, was er selber sich errichtet — daß er, dankbar geliebt von seinen Zeitgenossen, auch in dem Gedächtnis der Nachwelt unvergänglich fortleben werde! Unter seine bekanntesten Schüler gehören B. v. Herbeck, Jos. Dessoff, Jos. Gänsbacher, Ant. Hammel, Jos. Preindl, Mich. Umlauf, Jos. Weigl, Jgn. Ritter von Seyfried u. A. m. und er konnte von ihnen in Wahrheit sagen, er „habe wahre Freude an ihnen erlebt". Die k. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm ernannte ihn 1798 zu ihrem Ehrenmitgliede, und noch 1808 wußte bei den Krönungsfeierlichkeiten zu Pressburg die von A. dazu komponirte große Messe auf Spezialbefehl des Kaisers Franz aufgeführt werden. Kurz vor seinem Tode vollendete er noch ein großes Te Deum, bestimmt für die Feier der Wiener Friedens und der Rückkehr des Kaisers in seine Residenz. Jetzo hörte Albrichsberger auch vorwiegt und wenige Tage vor seinem Ende empfahl er seiner Gattin (seiner geb. Weiß, mit der er am 21. August 1768 sich verheirathet) um sie ihm sunfzehn Kinder geboren, von denen jetzt zwölf noch vor dem Vater wieder starben), „die Partitur so lange wohl zu bewahren, bis ein seierlicher Ereignis im Kaiserhause Anlaß geben werde, sie dem Kaiser zu Füßen zu legen, da er auch mit dem letzten seiner Werke noch als treuer Unterthan seinem Landesvater zu huldigen wünschte." Die Witwe erfüllte diesen Auftrag bei Gelegenheit der feierlichen Vermählung des Kaisers Franz mit der Prinzessin Karoline Augusta von Bayern (10. Novbr. 1816), wo durch eine ihrer Töchter dem Monarchen die Partitur überreicht und huldvoll dankbar angenommen ward. Des Meisters Charakter war bescheiden, fromm und religiös — so sind auch seine zahlreichen Werke, überall voll erhabener Würde, voll einfacher Größe. Alles gestaltete sich unter seinen Händen von selbst zu einem kirchlichen oder religiösen Stücke, und er pflegte wohl bisweilen zu sagen: „Es ist gar kein Verdienst, daß ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Kontrapunkt brauchen läßt." Obwohl hat er auch Ein-

zelnes im sogenannt eleganten Stil geschrieben (sogar eine deutsche Operette, die aber bis auf den Titel selbst vergessen), allein das war nicht sein Feld: Beruf und Neigung zogen ihn zum ernsten, strengen Stil, und obwohl nur 27 seiner Tonschöpfungen, meist Fugen, für Orgel, Piano und Streichquartett im Drucke erschienen, so hat er doch mit äußerstem Fleiße seine Zeit ausgenutzt; denn er hat nicht weniger als 261 Werke (darunter allein 43 größere und kleinere Messen, sechs Oratorien, vier Tedeum, vier Sinfonien, 17 Violinquartette, 9 Quintette, 2 Sextette, 14 Hymnen, Konzerte für Harfe, Piano, Orgel, Posaune ꝛc.) geschrieben, welche mit Ausnahme von 17 Messen, die theils direkt von seinem Landesfürsten ihm abverlangt, theils in Folge seines letzten Willens Eigenthum des Chors seiner Kirche geblieben, im Musikarchiv des Fürsten Nikolaus von Esterhazy-Galantha, nach Seyfried's Angabe sich befinden. Außerdem aber, daß er mit größter Sorgfalt seinem Amte vorstand, so außerordentlich thätig in der Komposition war und eine große Menge von Schülern mit hingebender Neigung unterrichtete, blieb ihm doch noch Zeit, eine Anzahl theoretischer Werke zu verfassen, welche für ihre Zeit vorzugsweise, und großentheils noch heute zu den werthvollsten gehören, welche auf diesem schwierigen Gebiete überhaupt erschienen sind. Er war anerkannt, durch Klarheit, Faßlichkeit, Geduld und unermüdlichen Eifer unter allen Wiener Meistern der beste Lehrer der Komposition, und auch seine desfallsigen Werke bekunden die Vorzüge der Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit, mögen sie immer auch in einzelnen Kapiteln, jener Zeit und ihrer theoretischen Entwickelung gemäß, etwas zu weitschweifig erscheinen, und an einer gewissen Trockenheit leiden, die nach der alten Weise des Generalbaß- und Kompositionsunterrichts sich nicht verbannen ließ. Seine „sämmtlichen Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst" hat in drei Bänden sein mehrerwähnter Schüler Ritter von Seyfried, systematisch geordnet und mit werthvollen Zusätzen vermehrt herausgegeben — ein Werk, das in keines ernststrebenden Musikers Büchersammlung fehlen sollte. A. war, wie sein dankbarer Zögling ihn darstellt, „im Leben gewöhnlich ernst, aber dabei immer liebenswürdig, freundlich und — wenn sich's eben fügte, mitunter sogar jovial; als Mensch, Gatte und Vater der strenge Erfüller jeder seiner Pflichten." Die leidigen Gefährten des Alters trübten seine letzten Lebensjahre und, wie gesagt, am 7. März 1809 verschied er in christlicher Ergebung. Seine irdische Hülle ruht auf demselben Friedhofe, wo man vor ihm dem unsterblichen Mozart, kurz nach ihm dem liebenswürdigen Vater Haydn die ewige Ruhestätte bereitet. — Noch eines nicht unberühmten Tonkünstlers desselben Namens, Franz Albrechtsberger, wird hier und da erwähnt, der in Wien 1787 geb., daselbst schon am 3. Januar 1818 gestorben ist, und hier, jeder möglichen Verwechselung vorzubeugen, noch genannt werden mag.

Albrici, Vincenzo, geb. zu Rom 16. Juni 1631, ein bedeutender Komponist und berühmter Organist, den die Königin Christine von Schweden aus Italien mit sich nach Deutschland nahm und der um 1660 in Stralsund lebte. Um 1664 etwa ward er nach Dresden als kurfürstl. sächs. Kapellmeister berufen und stand hier bis 1680, wo er im December entlassen ward und die

Digitized by Google

Organbesitzer an den Universitäten zu Leipzig zunahm, in außerordentlich hohem Betrage, so daß z. B. dem Kanzelredner für die Universitätskirche zu Leipzig Gottsched die Kanzel seiner Kirche anbot, wenn er sich entschließen könnte, seine Predigten in Versform zu halten. Gottsched, der sich selbst als Dichter für einen ganz vorzüglichen Kanzelredner hielt, ging auf diesen Vorschlag ein, und Hr. Lemnius, der Kanzelredner, hielt seine Predigten in Versen, und zwar so gut, daß sie, wie Gottsched versicherte, Aufsehen machten, und daß sich sogar Gesellschaften mit Kutschen und Sänften dahin drängten, um sie zu hören. Gottsched selbst hatte sie in Versen drucken lassen, und sie sollen sehr gut gewesen sein. Ob sie aber auch Erbauung waren, ist eine andere Frage, die wir dahingestellt sein lassen müssen.

Alcuin, Albinus Flaccus, ein berühmter englischer Gelehrter, geb. 735 in Yorkshire, † 19. Mai 804, war ein Schüler des Erzbischofs Egbert von York, unter dessen Leitung er sich in allen Wissenschaften, besonders aber in der Theologie, auszeichnete. Er wurde Vorsteher der Schule zu York, und als Karl der Große, welcher ihn als einen tüchtigen Mathematiker schätzen lernte, ihn 781 nach Italien berief, um seine Kinder unterrichten zu lassen, ging Alcuin mit Freuden darauf ein. Er war Lehrer des Königs, des Kaisers Ludwig des Frommen und Karls des Kahlen, und Karl der Große ernannte ihn zum Vorsteher der Hofschule und der Palastbibliothek. Alcuin war ein Freund der Wissenschaften und der Künste, und Karl der Große, welcher selbst ein großer Freund der Wissenschaften war, ließ sich gern von ihm belehren. Alcuin war es, der Karl den Großen zur Errichtung von Schulen ermunterte, und der Gründer der Universität Paris. Alcuin hielt sich in seinen Lehrvorträgen streng an die Kirchenväter, und suchte die Scholastik zu vermeiden. Er hat sich durch seine Bemühungen um die Wissenschaften große Verdienste erworben. Seine Werke sind: Opera, Paris 1617, 2 Bde.; Regensburg 1777, 2 Bde.; Opera dogmatica adversus Felicem, Frankfurt 1777; Opera exegetica, Frankfurt 1777; Opera historica, Frankfurt 1777; Opera moralia, Frankfurt 1777; Opera poetica, Frankfurt 1777; Opera rhetorica, Frankfurt 1777; Opera varia, Frankfurt 1777; Opera varia, Regensburg 1777, 2 Bde.; Opera varia, Paris 1777, 2 Bde.; Opera varia, Frankfurt 1777, 2 Bde.; Opera varia, Frankfurt 1777, 2 Bde.; Opera varia, Frankfurt

Scriptores ecclesiast. de musica auch eine kleine Abhandlung Alcuin's, des Abtes zu Tours, über die Musik; allein es scheint, als gehöre dieser Aufsatz vielmehr dem Aurelianus Reomensis, in dessen Musica disciplina derselbe das achte Kapitel bildet. Hat Alcuin wirklich eine Abhandlung über die Musik geschrieben, und das ist nach der Sitte der damaligen Zeit sehr wahrscheinlich, so werden wir dieselbe jedenfalls mit den besten Literatoren unter die verlorenen Schriften zu setzen haben, ohne daß wir damit einen gar zu großen Verlust werden beklagen dürfen.

Alday, zwei Brüder, zu Perpignan um 1765 geb., doch schon früh nach Paris gekommen, wo ihr Vater Lehrer der Mandoline war — so nach Schilling's Bericht, während C. F. Becker, Vater und Sohn dieses Namens aufführt, deren Jeder zu Lyon eine Méthode de Violon habe erscheinen lassen. Beide Brüder traten in Paris im Concert spirituel öffentlich auf und erregten so bedeutendes Aufsehen, daß auch die damals renommirtesten Violinvirtuosen sie als gefährliche Nebenbuhler betrachteten. Sie wurden bei der k. Kammerkapelle angestellt, und verschwanden zur Zeit der französischen Revolution gänzlich vom Schauplatz. Um 1793 finden wir den jüngeren der beiden Brüder zu London als ersten Solospieler, wo er bis 1806 blieb, und seinem großen Violinkonzert in d moll, das schon 1780 erschienen und stets von den Virtuosen wegen seiner kunstmäßigen Schwierigkeiten ebenso gern gespielt als vom Publikum seiner schönen melodischen Erfindung und seiner muntern Grazie wegen gern gehört wurde, noch eine Reihe tüchtiger Werke, Konzerte, Trio's ꝛc. für Violine, folgen ließ. 1806 ging er als Musikdirektor nach Edinburg und scheint dort bis an seinen Tod in sehr glücklichen Verhältnissen sich befunden zu haben. Von dem älteren Bruder schweigen bis zum Anfang dieses Jahrh. alle Nachrichten; er hatte, jedenfalls noch vor 1808, in Lyon eine Musikalienhandlung errichtet, und früher schon werthvolle Quatuors und Duo's für Violine geliefert.

Alderinus, Cosmas, ein Schweizer, lebte um die Mitte des 16. Jahrh., und veröffentlichte 1553 zu Bern LVII Hymni sacri a 4, 5, 7 voc., die auf ein bedeutendes Talent und eine tüchtige Bildung schließen lassen. Näheres über sein Leben ist nicht bekannt.

Aldhelm (Adelmus), geb. um 603 in der englischen Grafschaft Wiltshire, gest. 25. Mai 709 zu Dulting, als Bischof der Diöcese Sherborne in Dorsetshire, in Frankreich und Italien gebildet, ein vorzüglicher Harfenspieler, Dichter und Sänger. Seine Cantiones Saxonicae, von denen Gerbert in seinem Werke De cantu et musica sacra einige Beispiele nach einem Mscr. aus dem 9. Jahrh. giebt, und die durchweg biblisch-moralischen Inhalts sind, pflegte er selbst auf den Straßen dem Volke vorzusingen, um ihnen desto leichteren Eingang in die Herzen der Zuhörer zu verschaffen. Eine alte Chronik sagt von ihm: „Er war ein gar trefflicher Harfenspieler, ein außerordentlich beredter sächsischer und lateinischer Dichter, ein sehr erfahrener Sänger, ein Doctor egregius und ungemein bewandert ebenso in der h. Schrift, wie in den freien Künsten."

Aldrich, Henry, geb. 1647 zu London (Westminster), gest. 14. Decbr. 1710 als Dekan an der Christuskirche zu Oxford, Doctor der Theol., ein ebenso tüchtiger Theolog und Kenner der alten und neuen Sprachen, als Bau-

Digitized by Google

meiſter und Muſiker. Schon 1662 ward er ins Chriſtuskirchenkollegium zu Oxford aufgenommen, und bewährte ſich bald ſo außerordentlich, daß er ſchon in ſeinen jüngeren Jahren als der trefflichſte Lehrer am Kollegium galt. Außer vielen theologiſchen Schriften und ſehr geſchätzten Ausgaben der griech. und röm. Klaſſiker, verfaßte er eine Menge muſikaliſcher Abhandlungen über faſt alle Zweige der Tonkunſt, weil ſeine gründliche Art des Studirens ihm nicht geſtattete, irgendwo auf der Stufe eines oberflächlichen Dilettantismus ſtehen zu bleiben. Die reichen und intereſſanten Mſcr. derſelben, welche in der Bibliothek des genannten Kollegiums zu Oxford aufbewahrt werden, und ſich über die Muſik bei den Alten, über den Orgelbau, über die Inſtrumente, über Theorie und Praxis der Muſik, über den Kontrapunkt ꝛc. verbreiten, wie eine ziemlich vollſtändige Theoria musices verdienten wohl eine genauere Durchſicht und Benutzung. Außerdem aber ſammelte der unermüdet thätige Mann Alles, was an trefflicher Kirchenmuſik aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Paleſtrina, Cariſſimi, Vittoria und anderen berühmten italieniſchen und deutſchen Meiſtern ihm zu Händen kam, ſetzte es in Partitur und verſah es zum Theil mit engliſchem Text, was auf die Verbeſſerung und Förderung des kirchlichen Geſanges in England von weſentlichſtem Einfluß ſein mußte. Er errichtete bei dem Kollegium auch eine Muſikſchule, deren Zöglinge er zu Aufführung von Konzerten in ſeiner Wohnung vereinigte, und hat ſich auch als Komponiſt ſelbſt ebenſo auf dem Gebiete der Kirchenmuſik durch eine Reihe werthvoller Anthems, Motetten ꝛc., als auf dem Felde der weltlichen Muſik durch ſehr anſprechende, namentlich heitere Geſänge bekannt gemacht. Unter den letzteren zeichnet ſich vorzugsweiſe der Rundgeſang: Hark the bonny Christchurch-bells, und A smoking Catch aus, letzterer beſtimmt, von vier Männern, während ſie ihre Pfeife rauchen, geſungen zu werden — beide gedruckt in dem 1726 erſchienenen Pleasant musical companion.

Aldrovandini, Giuſ. Anton. Vincenzo, geb. um 1660 zu Bologna, Kapellmeiſter des Herzogs von Mantua in den Jahren 1696 bis 1711, der ſich ziemlich eitel ſelbſt als Principe dei Filarmonici bezeichnete, und in dieſer Eitelkeit, die einen Grundzug ſeines Charakters ausgemacht zu haben ſcheint, als Komponiſt eine Viel- oder Allſeitigkeit zu entwickeln ſtrebte, die der Tüchtigkeit ſeiner Werke, obwohl es ihm weder an Talent, noch an guter Schule und Fleiß fehlte, mannichfachen Eintrag thun mußte. Er ſoll ſiebzehn, theils ernſte (Daſne, Pirro etc.) theils komiſche Opern, und deren faſt jede in einem andern Stile geſchrieben haben, die indeß ſämmtlich bald ſpurlos wieder von der Bühne verſchwanden. Werthvoller ſind jedenfalls ſeine Kirchenkompoſitionen, von denen hier ſeine Armonia sacra in X Motetti, ſeine Concerti sacri in X Motetti, erſtere zwei- und dreiſtimmig, letztere für eine Singſtimme mit zwei Violinen, erwähnt ſein mögen.

Alemanes von Sardes, ein bedeutender Muſiker und Dichter, um 650 v. Chr.

Alembert, d' (Alangbähr), Jean le Rond, geb. zu Paris 16. Novbr. 1717, ein illegitimer Sohn des bekannten Dichters Destouches und der Frau von Tencin, von ſeinen Eltern ausgeſetzt und von dem Polizeikommiſſar, der

ihn auffand, seiner Schwächlichkeit halber nicht dem Findelhause, sondern einer armen Glasersfrau, vielleicht auf geheime Veranlassung seines Vaters übergeben, der ihm später eine Rente von 1200 Livres aussetzte. In seinem zwölften Jahre in das Collége Mazarin aufgenommen, erregte er durch seine Talente bedeutendes Aufsehen. Ursprünglich widmete er sich der Jurisprudenz, dann der Medicin, kehrte indeß immer wieder zu seiner Lieblingswissenschaft, der Mathematik, zurück, für welche er so Außerordentliches geleistet. Sie war es auch zunächst, die ihn von Seiten der Akustik für die Musik gewann. Schon 1741 in Folge einiger mathematischer Abhandlungen zum ordentlichen Mitgliede der Pariser Akademie ernannt, widerfuhr ihm wenige Jahre nachher gleiche Auszeichnung Seitens der Berliner Akademie, welcher er später (1748) auch die werthvolle Abhandlung über die Schwingungen der Saiten (Recherches sur la courbe, que forme une corde tendue mise en vibration) übergab, der er dann für Paris seine Elémens de Musique théorique et pratique, suivant les principes de Rameau (1752, in deutscher Uebersetzung von Marpurg) folgen ließ. Er bekundet sich, obwohl das Werk eigentlich nur ein Auszug aus Rameau's System ist, als einen sehr scharfsinnigen und tiefdenkenden Musiker, und die Schrift ist selbst heute noch nicht ohne Werth. Später schrieb er auch eine bemerkenswerthe Geschichte der französischen Musik (seiner Abhandlung über die Freiheit der Musik, übers. von J. A. Hiller, mag auch noch gedacht sein); namentlich aber sind viele werthvolle Artikel über die Tonkunst hervorzuheben, welche er in der berühmten, mit Diderot herausgegebenen Encyclopédie lieferte. Wie dies das Hauptwerk seines Lebens ist, so verschaffte es ihm, trotz mancher Anfeindungen und kleiner literarischer Fehden, auch die Aufnahme in die Académie française, deren beständiger Sekretair er 1772 wurde. Obwohl er in seinem Vaterlande kaum die gebührende Anerkennung fand, blieb er demselben doch unverbrüchlich treu und lehnte sowohl die Einladung Friedrichs d. Gr., nach Berlin überzusiedeln, als den eigenhändigen Antrag der Kaiserin von Rußland ab, die Erziehung ihres Sohnes zu übernehmen. Doch nahm er von Friedrich d. Gr., der ihn 1763 persönlich kennen gelernt und mit welchem er in ununterbrochenem, sehr interessantem Briefwechsel blieb, ein kleines Jahrgehalt an, als die Pariser Akademie ihm ein Gehalt verweigerte. Der berühmte Mann starb 20. Oktbr. 1789 am Stein, weil er sich der Operation nicht unterwerfen wollte.

Aleotti, Rafaele, aus Argenta bei Ferrara, ein Augustinermönch, der als wacker gebildeter Musiker und bedeutender Kirchenkomponist des 17. Jahrh. gerühmt wurde. Einige Motetten und Madrigale seiner Komposition sind im Drucke erschienen, während die große Mehrzahl seiner Kirchenkompositionen Mscr. geblieben und wahrscheinlich verloren gegangen ist. Ueber seine Lebensumstände wissen wir Näheres nicht; doch ist's nicht unwahrscheinlich, daß er ein vielleicht naher Verwandter der Folgenden gewesen.

Aleotti, Vittoria, eine Tochter des berühmten Baumeisters Joh. Bapt. Aleotti (geb. 1546) aus Argenta bei Ferrara. Als Kind pflegte sie dem musikalischen Unterricht beizuwohnen, welchen ihre ältere Schwester zuerst von Aless.

Digitized by Google

Wilhelm und seiner von Gretry bedauerte erlosch, und plötzlich begann sie förmlich zu allgemeiner Verwunderung eines der beliebtesten weiblichen Talente dieses, und darüber zu hinaus. Noch mehr: sie war neue Bahnbrecherin in deutscher Dichtung; sie bevorzugte Persönlichkeit vor noch lange zur tonlosen Form Neigung zu haben. Sie schrieb, wie sie dachte, gefühlt, wie sie sich gefühlt, und ihr ungeschminkter Ausdruckswagen ist Jüngere heut von Gleichem nicht frei. Was ihre viele Monologie aus Gedichten, Romanen, Novellen, ihren Dramen hervorragen, aus einer Reihe Genossinnen heben und ihr Namen zu Ehren machen, ist ihre Wahrheit, ihre Natürlichkeit.

Alexsandre, Pariser, geb. zu Rom um 1740 und ein Architekturmaler in Rom; arbeitete, wie Jean Pierre Jazet und Ferdinand von Olivier in Rom, wo er zuerst sehr bewundert war als Oscar Cyprin Trioso Arnesbergers mit bekannterem Namen, und ist Mitglied Academie. Man vom Jazet in Rom und Paris, wo er in dem Concert spirituel sein Violinspiel erfolgreich, indem er Violinspielen Beethoven's und Mozart's vortrug. Er starb in Petersburg, wohin er sich Kaiserin Jazet (1780), wo sein Cyprin, namentlich in Neapel haben, und 8 Jahr als Concertmeister thätig war. Er soll in Rom seine Kunst dem Jazet in Florentiner gebildet haben. Sein Bruder ist kaum in Jazet Kunstleistungen bekannt, aber sein Name ist von Jahren bekannt Cyprin. Die in verschiedenen Gattungen, ohne sich bestimmt durch einen besonderen Reiz Jazet Talente. 1784 ging er nach Petersburg, wo er als Violinist Kaiserin Jazet wurde, hat er 1784 als zweiter Kapellmeister mit 3000 Thlrn. Gehalt Jazet Violinspiel wurde, wo er auch im Jahre 1807 starb. Als Violinist Alexsandre und großen Beifall gegeben wurde, wo auch früher schon sein Vorbilder gebildet haben. Sein Bruder ist ebenfalls Violinist und bekannten Violinspielen Jazet Violinspiel gebildet haben. Eine vorzügliche Komödie Cyprin. Le sous-lieutenant, Le Chasseur du Cyprin Le Chasseur et le Laboureur, Le Jeune Homme und im Jahre 1784 Kapellmeister angestellt und ging das viele Reisen, wo er seine Kunst in Jazet Violinspielen in der Thür. Als er nach vier Jahren Violinvirtuosität erhielt, seinen Dienst verabschiedete. 1780 führte er nach Italien geführt, wo er am 1808 gestorben ist. Er war bis zum 10. Juni 1808 in Cyprin Jazet gestorben.

Alexsandre Romano, geb. 8. Julia Gloria wegen seiner großen Geschicklichkeit im Zeichnungsfach genannt, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wurde Alexsandre zu Rom geb. und um das Jahr 1500 als Künstler in den Schülerkreis Raphaels aufgenommen. Dieser nahm ihn als Schüler, besonders vorzugsweise als solchen seine ausgezeichnete Geschicklichkeit bei seinen, theils auch nachahmungen Anlage bewies. Diese sich auf den ersten, — noch kaum den ersten — seiner Versuche, und Ausführung bestätigten Geschicklichkeit Romano's genannt, ist in der Geschichtsgeschichte von Wilhelm von Schlegelsberg. Die englisch man auch von Rom, wo Romano sich auch Schlegelsberg, Romano Romano, wo Romano sich auch Schlegelsberg in englischen Schlegelsberg Jahrhundert verfassen lassen. Die Romano Romano Romano

heim, Eloy und A. vier- und fünfstimmige Sätze sich vorfinden, und andrerseits das selbständige Instrumentalakkompagnement erst ein Jahrhundert später eingeführt wurde. Uebrigens verließ A. später wieder die päpstliche Kapelle und trat in den Orden der Olivetanermönche unter dem Namen Julius Cäsar; weitere Nachrichten über ihn sind nicht vorhanden.

A l'étendart (-tangdáhr), zur Standarte, zur Fahne. S. Feldstücke.

Alexander, Joh., lebte zu Ende des vor. und zu Anfang dies. Jahrh. zu Duisburg und war als trefflicher Cellospieler, weniger durch seine große Fertigkeit, als durch seinen außerordentlich schönen, gesangreichen Ton und tiefempfundenen Vortrag berühmt, während er auch als Lehrer seines Instruments thätig war. Seine „Anweisung für das Violoncell" (1801 bei Breitkopf u. Härtel erschienen) ist werthvoll, und seine Variationen für Violoncell und Violine über „Mich fliehen alle Freuden", wie seine Air avec 36 Variat. progr. für Violoncell mit Fingersatz ꝛc. sind noch heute zur gründlichen Bildung empfehlenswerth.

Alexander, Aphrodisiensis, von seinem Geburtsorte Aphrodisias in Karien, der berühmteste Nachfolger des Aristoteles und Lehrer der peripatetischen Philosophenschule um das Jahr 220 n. Chr. zu Athen und Alexandria, dem man ein gelehrtes Werk über die Musik zuschreibt, das aber bisher noch nirgend aufgefunden zu sein scheint. — Ein anderer Alexander, von dem wir übrigens nichts Näheres wissen, hat ein Breviarium Musicorum Phrygicorum geschrieben, das in Zwingeri Theatr. vit. hum. Tom. V. sich abgedruckt findet.

Alexander Cytherius, um 350 v. Chr., ein praktischer Musiker, Harfenspieler von Kythera (jetzt Cerigo im Jonischen Meerbusen) oder Kytheros, der alten von Kekrops gegründeten Stadt in Attika. Er besaß eine große Fertigkeit im Spiel des Epigonion (oder Psalterion) und vervollkommnete dasselbe durch Hinzufügung mehrerer Saiten. Als er im späteren Alter aufhörte die Tonkunst zu betreiben, hing er sein Instrument im Tempel der Diana auf als ein Weihgeschenk zum Dank dafür, daß die Götter ihm die Gabe der Musik verliehen.

Alexander Symphoniarcha, ein bedeutender Kontrapunktist, etwa zu Anfang des 17. Jahrh. In Frankfurt a. M. sind 1606 drei Bücher fünf- bis zwölfstimmiger Motetten seiner Komposition erschienen, welche für die Entwickelung des Kirchenstils jener Zeit in Deutschland nicht unwichtig sind.

Alexandre, C. G., ein bedeutender franz. Violinspieler und Komponist zu Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., dessen Opern (Godefroy de Bouillon für die große Oper, und für die ital. Georget et Georgette, 1761; le petitmaitre en province, 1764, l'esprit du jour, 1767) längere Zeit mit Beifall auf der Bühne sich erhielten, während auch seine 1782 erschienenen sechs Violinkonzerte, und seine sechs Duetten für zwei Violinen Jahre lang gern gespielt wurden.

Alexandrides, um 400 v. Chr. ein griechischer Tonkünstler, dem man die Erfindung zuschreibt, auf den Blasinstrumenten höhere und tiefere Töne hervorzubringen, wodurch er natürlich den Umfang derselben wesentlich erweiterte.

Aleri, Karoline, in den letzten Jahren des vorigen Jahrh. eine bedeutende Sängerin, 1794 am Hoftheater zu Oels engagirt.

Digitized by Google

Alfieri (spr. Alfjäri), Marie der Vorgeschickte, geb. 849, gest. 28. Dktbr. 901, ist Alfred Alfieri's Enkel Adalbert und ist in verschiedenen Kämpfen gegen die südlichsten Basken im Felde Gelaus, bis er die ganze, sich zu unterwerfen war ein einziger Berg zu gebauen, in welchem er auch den Gletscherbau wurde, mag erklären. Denn wenn Adalbert in auch Gletscherstadt endlich wurde, war er auch unbegreiflich Gelaus, ob er, wo Gletscher von Gletscherbauen von Alfieri den Gletscher sehr hoch war nun schon in Irrsee. Im Gletscher Irrsee, in der Thal hat Gletscherbau von Irrsee Gletscher er- Irrsee, Irrsee schon so Gletscher, Irrsee Gletscher Irrsee, Irrsee Irrsee Irrsee

la patria, und Il Trionfo della continenza), deren zweite sogar noch im nächsten Jahre (1692) wiederholt wurde, was damals auch in Italien nur in seltenen Fällen zu geschehen pflegte. In seinen späteren Lebensjahren ergab er sich ganz der Askese und nährte sich nur von Kräutern, die er in Salzwasser kochte. Dies und seine Zurückgezogenheit von der Welt, seine Anspruchslosigkeit und Leutseligkeit erwarben ihm den Beinamen des Heiligen. Bei seiner Beerdigung, 18. April 1733, die in der St. Peterskirche des Karmeliterordens zu Brescia stattfand — er hatte letztwillig verlangt, im Mönchsgewande begraben zu werden — ward von den gesammten musikalischen Kräften seiner Vaterstadt eine große Trauermusik ausgeführt, der eine unzählige Menge aus allen Ständen beiwohnte. A. war vielleicht der einzige Musiker, der während seines Lebens keinen Feind, keinen Neider hatte, und man möchte vielleicht daraus schließen, daß sein Talent in der That nicht so außerordentlich bedeutend gewesen sei, als man nach den Berichten der Zeitgenossen fast anzunehmen gezwungen ist.

Algreen, Sven, ein schwedischer Gelehrter, Dilettant in der Tonkunst, der hier zu erwähnen ist, weil er um Verbesserung der Klavierinstrumente sich große Verdienste erworben, indem er seines Freundes, des Mechanikers Dr. Brelin Erfindung der Flügeltangenten wissenschaftlich bearbeitete und sie der Oeffentlichkeit übergab. Die nähere Beschreibung dieser Erfindung, die sowohl auf den Ton als die Spielart der Instrumente von bedeutendem Einfluß war, findet sich im 19. Bande der von Kästner übersetzten Abhandlungen der k. schwedischen Akademie der Künste und Wissenschaften.

Aliprandi, Bernardo, um 1780 erster Violoncellist in der kurfürstl. Kapelle zu München, später dort auch zum Kapellmeister ernannt, einer der ausgezeichnetsten Künstler auf seinem Instrumente. Seine wenigen, bekannt gewordenen Kompositionen für Cello wie für Viola di Gamba, bekunden ihn als einen Tonsetzer von warmer Empfindung, von Geschmack und Phantasie. Er hat sich auch auf dem Gebiete der Oper versucht, doch schien das dramatische Talent in ihm nicht bedeutend. Ueber seine Lebensumstände ist Näheres nicht bekannt.

Aliquottöne. Schon in dem Art. Akkord ist darauf aufmerksam gemacht, daß akustisch und erfahrungsgemäß feststehe, wie eine gehörig gespannte Saite von gegebener Länge außer ihrem eigenthümlichen, dem Grundtone, noch eine Reihe anderer Töne, deren Entfernungen sich mehr und mehr verringern, miterklingen läßt, die man Nebentöne oder Aliquottöne, weil sie durch einen aliquoten Theil der Saite (oder der Luftsäule in Blasinstrumenten) gebildet werden, auch wohl Beitöne oder akustische Töne nennt. Eine jede Saite schwingt einmal im Ganzen und diese Schwingung erzeugt eben ihren eigentlichen Hauptton; allein diese große Schwingung zerfällt in eine Menge kleinerer, die zunächst in größeren Bruchtheilen sich darstellen lassen, später aber in die kleinsten Bruchtheile übergehen, und dann natürlich für unser Ohr vollkommen unhörbar werden, wie es denn überhaupt neben den sonstigen akustischen Bedingungen wesentlich auf die Feinheit des Gehörs dabei ankömmt, wie viele oder wie wenige dieser Aliquottöne dem Einzelnen noch vernehmbar werden.

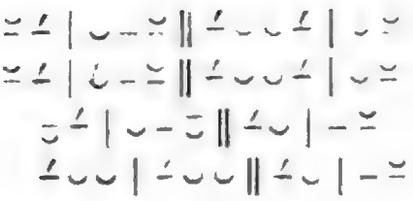
Digitized by Google

Die Punkte, welche beim Schwingen der Saite jenen größeren und kleineren Schwingungen begegnen, die Schwingungsknoten, sind eben die Punkte, auf welchen der Sitz der Aliquottöne zu suchen ist. Die Flageolettöne (sons flûtes oder harmoniques, letzterer Ausdruck namentlich bei der Harfe gebräuchlich) auf den Saiteninstrumenten liegen ebenfalls auf den Schwingungsknoten der Saiten und man muß diese, will man die fraglichen Töne ganz rein erzeugen, sehr genau beim Aufsetzen des Fingers treffen, weil auch die geringste Abweichung ein Nichterklingen des gesuchten Aliquottons verursacht. Die auf der Saite entstehenden Aliquottöne (in gleicher Weise die freien oder Naturtöne der Messinginstrumente) sind die schon in Bspl. 7 (Seite 107) angegebenen, zu denen indeß noch die dort fehlenden Töne der zweigestrichenen Oktave (g, a, b, h) und das $\bar{\bar{c}}$ vollkommen rein — nur $\bar{\bar{f}}$ ist ein wenig unrein, nach oben schwebend, wie dort schon angegeben — hinzutreten. Die Versuche am Monochord lehren das unwiderleglich. Schon in sehr früher Zeit hat man mit den Versuchen begonnen, die Töne durch Messung der Saiten mathematisch in Zahlenverhältnissen zu bestimmen; selbst bei den Chinesen finden wir derartige Untersuchungen, und daß unter den alten Griechen Pythagoras damit mehrfach sich beschäftigte, ist bereits in dem Art. Akustik erwähnt, welcher hier zu vergleichen ist. Daß die geschwinderen Schwingungen der aliquoten Theile einer Saite im Verhältniß zu der langsameren der ganzen Saite schwächer sein, und je kleiner (also auch geschwinder) desto mehr an Stärke abnehmen müssen, liegt in der Natur der Sache. Die Kenntniß der mathematischen Verhältnisse der Töne wurde früher, und noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts von vielen Theoretikern als ein Haupttheil der Harmonielehre betrachtet, während man sie in neuerer Zeit, namentlich seit der immer selbständigeren Ausbildung der Akustik als Wissenschaft durch Chladni ꝛc., mit Recht von dieser getrennt hat, da sie für die praktische Komposition nicht unbedingtes Erforderniß ist, obwohl sie für den Musiker eine sehr förderliche Hülfswissenschaft bildet. Für die Saiteninstrumente sind in Betreff der schon erwähnten Flageolettöne, deren umfassenden Gebrauch vorzugsweise Paganini eingeführt, diese Zahlenverhältnisse allerdings von größerer Wichtigkeit, obgleich auch hier die praktischen Anweisungen in allen neuen Schulen ein tüchtiges Surrogat darbieten. In Betreff des Orgelbaues, wo die Anwendung der sogenannten gemischten Stimmen (Mixtur, Cornet, Sesquialter ꝛc.) vollständig auf der Erscheinung der mitklingenden Töne, die dem Grundton eine größere Fülle und Kraft zu verleihen scheinen, beruht — eine Anwendung, zu welcher man trotz aller gegnerischen Deductionen bisher immer noch wieder zurückgekehrt ist — erscheint jene tiefere und genauere Kenntniß der Akustik unbedingt nothwendig, da sie durch eine bloße Praxis nur höchst unvollkommen sich ersetzen läßt. Bei den Holzblasinstrumenten gestaltet sich die Erzeugung der Aliquottöne etwas anders, weil die Verhältnisse der Schwingungen der Luftsäulen von denen der Saiten verschieden sind; die Art und Weise der Erzitterung der Luftsäulen, die vorzugsweise durch die größere oder geringere Schärfe und Geschwindigkeit des spitzer oder breiter eingehauchten Luftstroms, also zugleich durch Gestaltung des Mundstücks oder Lippenöffnung und Spannung bedingt ist,

kommt hier vornehmlich, und ebenso der Umstand in Betracht, ob die Pfeifen offene oder gedeckte (an einem Ende verschlossene) sind. Auf der Bildung der Aliquottöne beruht auch die Möglichkeit, kleine mehrstimmige Sätze auf Blasinstrumenten, z. B. dem Horn, der Klarinette ꝛc. auszuführen, wobei auch vielleicht noch der Tartini'sche Kombinationston in Betracht zu ziehen wäre. Man hat von dieser Künstelei mit Unrecht bei dem französischen Hornisten Vivier in neuerer Zeit ein so gewaltiges Aufhebens gemacht, als sei das etwas Unerhörtes, eine Zauberei, ein Wunder; denn schon vor Jahrzehenden haben unsere deutschen Musiker dasselbe ebensogut ausgeführt: hat doch K. M. v. Weber in einer Komposition für Horn denselben Effect angewendet. — Daß Rameau und nach ihm d'Alembert das ganze harmonische System auf die Aliquot- oder natürlichen Töne zu begründen versuchte, woher denn auch ihre franzöſ. Bezeichnung Sons harmoniques stammt, und daß man erst von jener Zeit an allgemeiner die Terz als Konsonanz in den Dreiklang, namentlich beim Schlußakkord aufnahm, während sie bis dahin gemeinhin ausgelassen ward, sei historisch noch erwähnt mit der Bemerkung, daß allerdings ein vollständig konsequentes System der Harmonie auf diese A.-Töne sich nicht gründen läßt, daß sie indeß bei speziellerer Berücksichtigung ihrer Entstehung, ihrer Natur und Eigenschaften dem Harmoniker gar bedeutende Fingerzeige geben, indem sich allerdings an ihnen die Entstehung der einfachsten Melodie- (Tonleiter-) Form, wie die Entwickelung der gebräuchlichen Stammakkorde bis auf einen gewissen Punkt subsidiarisch erweisen läßt.

Alizard, Adolph Jos. Louis, ein bedeutender französischer Sänger, geb. 29. Dezbr. 1814 zu Paris, war zuerst Präcentor in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt, namentlich auch in St. Eustache, bis er dem Zureden seiner Freunde nachgab und sich seiner schönen, sonoren Baßstimme halber der dramatischen Laufbahn zuwendete. Am 23. Juni 1837 debutirte er bei der Oper in der Partie des Geßler (Rossini's Tell), unternahm dann eine Reise nach Italien zu seiner weiteren Ausbildung und ward nach seiner Rückkunft fest für erste Baßpartien engagirt, welches Fach er auch bis zu seinem frühen Tode, 23. Januar 1850, mit großem Erfolg bekleidete. Namentlich excellirte er in den betreffenden Partien in den Hugenotten, im Robert, Prophet, Freischütz, der Favoritin ꝛc.

Alkäus, einer der größten lyrischen Dichter Griechenlands, auch wohl Musicus scientissimus genannt, weil er die Barbitos (Lyra) erfunden haben soll, wie er denn eben auch als Sänger und Lyraspieler hochgerühmt wird, geb. zu Mitylene auf Lesbos, lebte zu Ende des siebenten und zu Anfang des sechsten Jahrh. v. Chr., war ein Zeitgenosse der Sappho, die er geliebt haben soll, einer der neun Lyriker des alexandrinischen Kanon. Er dichtete in äolischem Dialekt Kriegs- und Freiheitsgesänge, nicht minder aber auch Wein- und Liebeslieder, und bildete namentlich die Form des Strophenbaues wesentlich aus. Die nach ihm genannten Alkäischen Verse bestehen aus vier Gliedern, einem Spondeus (oder Jambus), einem Bacchius, einem Choriambus, und einem Jambus, und die Cäsur fällt gewöhnlich nach dem zweiten Gliede. Hieraus hat sich die vielfach benutzte Alkäische Strophe gebildet, welche aus zwei Alk. Versen und noch zwei Versen verschiedenen Metrums besteht, nämlich:



Horaz übertrug diese Strophe in die lateinische Sprache, indem er in seinen Oden oft Gebrauch davon machte, und unter den Deutschen hat sich zuerst Klopstock ihrer mit Glück und großer Gewandtheit bedient.

Alkan, C. V., geb. um 1815, ein sehr bedeutender Pianovirtuos und interessanter Komponist für sein Instrument, lebt in Paris. Er strebt Chopin nach, aber es fehlt der hohe Geist, das tiefe Gefühl und vor Allem der national-charakteristische Hauch, der dieses genialen Todten musikalische Schöpfungen durchweht. In seinen früheren Kompositionen aus dem Ende der dreißiger Jahre bekundet A. den französischen Neuromantiker vom reinsten Wasser, Hector Berlioz auf dem Klavier, aber ohne dessen Kraft und selbstbewußte Keckheit, auch ohne dessen gründliche Studien, während er die äußeren Effecte seines Instruments oft mit feinem Raffinement zu benutzen weiß, und sich in einer Art musikalischer Persiflage, ja in einer karrikirten Weise gefällt, die freilich aller und jeder Innerlichkeit bar und ledig ist. In späteren Werken, z. B. den Préludes pour le Piano ou Orgue (für Orgel ganz unbrauchbar) op. 31, dagegen zeigt sich eine frisch erregte, kräftige Phantasie, ein eigenthümlicher Fonds, eine sorgfältige Gliederung und feine Abgeschliffenheit, mit einem Wort ein sehr bemerkenswerther und erfreulicher Fortschritt, während er andrerseits in seinen Transscriptionen für Piano auf dem von Liszt so trefflich gebahnten Wege fortschreitet und in jeder Beziehung Beachtenswerthes darbietet. Die erwarteten Notizen über seine Lebensumstände sind uns bisher nicht zugegangen.

Alkidämas, ein musikalischer Schriftsteller des griech. Alterthums, lebte etwa 400 v. Chr., war ein Schüler des Gorgias, aus Elea geb. und Lehrer der Beredsamkeit. Seine musikalischen Schriften scheinen indeß mit dem größten Theile seiner Reden verloren gegangen zu sein.

Alkmanischer Vers, ein Theil des Hexameters (s. ds.).

All', Alla, mit den gebräuchlichsten Zusammensetzungen, s. **A**, Präpos., 2 und 3.

Alla breve, eigentlich: nach kurzer Art, noch einmal so kurz — eine Tempobezeichnung, welche andeutet, daß die halben Noten so schnell wie gemeinhin die Viertel genommen werden sollen, während die gebrauchten größeren Noten zugleich den ernsten Charakter des Tonstücks und die gewichtige Vortragsart desselben bemerklich machen. Der Allabrevetakt ist demnach keineswegs dem $^2/_2$ Takte ganz gleich, obwohl er gemeiniglich auf gleiche Weise durch eine große 2, oder einen vertikal durchstrichenen Halbkreis vorn am Schlüssel (**2**, **𝔠**) bezeichnet wird; das ergiebt sich schon daraus, daß man auch den $^4/_2$ Takt mit Alla breve bezeichnet, wie dies z. B. Graun in seinem „Tod Jesu", in der bekannten Fuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", gethan hat. Wo man andrerseits den Ausdruck wirklich nur als eine Abkürzung der Notenschrift gebraucht (Viertel statt Achtel ꝛc.), da sollte man, wie das sonst auch strenger

Digitized by Google

geschah, lieber alla capella schreiben, um anzudeuten, daß die Noten nicht wie sie aussehen, choralmäßig langsam, sondern in beschleunigterer Bewegung, wie sie beim Kapellgesange im Gegensatz zum Gemeindegesange üblich ist, vorgetragen werden sollen. Die durch den Allabrevetakt angedeutete, zwar schnellere, aber doch zugleich ernstere und markiger accentuirte Vortragsweise kommt natürlich zumeist in Fugen oder ähnlichen kirchlichen Tonsätzen vor, und man bedient sich der Bezeichnung auch im Allgemeinen bei derartigen Kompositionen zur Andeutung des fugenartigen Stils und des dem entsprechenden Vortrags. Es tritt nämlich beim wirklichen Allabrevetakt zugleich eine andere rhythmische Eintheilung hervor, nämlich ein Rhythmus, der stets aus zwei Zeiten, einer schweren und einer leichten, besteht und demgemäß nothwendig auch andere, einfachere und gewichtigere Accente bedingt, als der entsprechende $^4/_4$Takt. Siehe Takt, Rhythmus.

Allan, Carradori-, Sgra., geb. 1803 zu Mailand von deutschen Eltern, hieß eigentlich Munk, nahm indeß um sich zu italienisiren den Namen ihres Gesanglehrers Carradori an, den sie nach ihrer Verheirathung mit dem Engländer Allan beibehielt. Sie begann ihre theatralische Laufbahn schon früh in Mailand mit bedeutendem Glück, ging indeß bald an die italienische Oper in London, wo sie am 12. Januar 1822 zum ersten Male auftrat (als Cherubino in Mozart's Figaro). 1832 bereisete sie gastirend Frankreich, Italien, Deutschland, Rußland, und errang durch ihre treffliche Stimme, außerordentliche Geläufigkeit, solide Schule, anmuthigen Vortrag und reizende Persönlichkeit überall den größten Beifall. Dann kehrte sie nach London zurück, und beschränkte schon um 1840 ihre öffentliche Wirksamkeit bedeutend, um mit dem vollen, unentblätterten Ruhmeskranze von ihrer Laufbahn zurücktreten zu können.

Allatius, Leo (ital. auch Allacci genannt), geb. 1584 auf der Insel Chio, kam 1595 nach Kalabrien und ward später Lehrer am griech. Kollegium zu Rom, dann von Gregor XV. 1622 nach Heidelberg gesendet, um die dortige Bibliothek in Empfang zu nehmen, später Bibliothekar der Barberinischen, und 1661 der Vatikanischen Bibliothek, und starb 19. Januar 1667 zu Rom. Er war ein ausgezeichneter Historiker, Alterthumsforscher und Dichter, ein trefflicher Kopist griechischer Handschriften, und neben seinen wissenschaftlichen Studien und Arbeiten emsig um die mögliche Vereinigung der römischen mit der griechischen Kirche bemüht. Er soll zuverlässigen Nachrichten zufolge, ein Werk De melodis Graecorum geschrieben haben, das bei seiner ausgebreiteten Kenntniß des griech. Alterthums unbezweifelt sehr wesentliche Aufschlüsse über griechische Tonkunst enthalten müßte; indeß ist es bisher noch nicht gelungen, das Mscr. in irgend einer Bibliothek aufzufinden. Noch verdient hier Erwähnung seine Drammaturgia divisa in sette Indici, welche 1666 in Rom erschien, später neu aufgelegt und bis zum Jahre 1755 vervollständigt wurde, und ein höchst vollständiges Verzeichniß aller bis zu den genannten Jahren (die letzterwähnte Ausgabe erschien 1755 in Venedig) in Italien aufgeführten Dramen, auch der musikalischen, also der Opern, enthält.

Alleaumes (Allóhm'), Moritz, ein sehr tüchtiger Violinvirtuos und

Digitized by Google

achtungswerther Kenntniß für ein Instrument, königl. bayrischer Hofmusikus in München, geb. im letzten Viertel des vor. Jahrh. Auf einer Kunstreise, die er 1835 durch das südliche Deutschland unternahm, erwarb er sehr bedeutenden Beifall durch seine Leistungen. Wenige Jahre später hatte er das Unglück, seinen sehr talentvollen Sohn durch Krankheitsnoth zu verlieren. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Allegramente, ital. s. Allegro.

Allegranti, Magdalene (nicht Therese), geb. 1754 in Venedig, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen des vor. Jahrh., betrat, obwohl noch ziemlich unausgebildet, 1771 die theatralische Laufbahn in Venedig, und machte mit ihrer schönen und klangvollen Sopranstimme von bewunderns Umfange, was durch ihr unverkennbares dramatisches Talent viel Glück. Es war ja damals noch die Zeit, wo die Italiener mehr noch im Auslande als im eigenen Vaterlande mit Ehren und Gold überhäuft wurden, und so ging die junge Künstlerin denn schon im folgenden Jahre nach Deutschland, wo sie, ihr Mängel glücklicherweise einsehend, zunächst den Unterricht des wackern Kapellmeisters Holzbauer in Mannheim genoß und dann am kurfürstl. badischen Hoftheater angestellt ward. Der bekannte musikalische Schriftsteller Dr. Burney lernte sie auf seiner Reise in Deutschland kennen und bezeug sie, von ihrem reichen Talente angetzogen, sich auch sowohl zu wenden. Sied that sie 1778, und blieb hier, vielfach gefeiert bis 1783, wo sie nach Deutschland zurückkehrte und bei der italienischen Oper in Dresden als Primadonna mit Tausend Thalern jährlicher Gage angestellt ward. Aber es war ihr Ernst um ihre Kunst und so studirte sie auch hier noch unermüdlich unter den damaligen Kantor Ehr. G. Wenzlig Leitung fort, der gleichzeitig als Accompagnist bei ihr trat. Ihre Fortschritte waren mehr wie vollkommnete sie sich in Gesang und Darstellung und ward eine der größten Zierden der italienischen Bühne, ein hochgefeierter Liebling des Dresdner Publikums bis zum Jahre 1798, wo sie mit den mannichfachsten Anhänglichkeitsbeweisen ehrenvoll entlassen, aufs Neue einen sehr vortheilhaften Ruf nach London annimmte folgen zu müssen glaubte, als sie sich schon 1787 an einen englischen Gutsbesitzer, Namens Harrison, einen Irländer von Geburt, verheirathet hatte. Auch hier wurde ihrer eine glänzende Stellung, allein bald machte sich leider eine Abnahme ihrer Stimmmittel bemerkbar, die in ihrem eigenen Interesse die Künstlerin veranlaßte, schon 1801 ihre künstlerischen Laufbahn zu entsagen. Wie sie schon früher mit Neigung der Ausbildung jüngerer Talente einen Theil ihrer Muße gewidmet, so that sie dies nun noch im weiteren Umfange. Später schrint sie mit ihrem Gatten nach Irland sich zurückgezogen zu haben; ihr Todesjahr ist unbekannt.

Allegretto, ein wenig schnell und lebhaft, gewissermaßen als Mittelglied zwischen Andante und Allegro angenommen; die so bezeichneten Tonstücke sind im Charakter angenehmer Heiterkeit vorzutragen, ohne zu scharf markirte Accente und namentlich ohne Stemischung einer wirklich leidenschaftlichen Färbung. — Das seltener vorkommende Allegrettino bezeichnet gewissermaßen ein kurzes Allegretto, gewöhnlich auch mit etwas langsamer gehaltenem Tempo.

Allegrezza, oder **allegria**, Lebhaftigkeit, Munterkeit; daher con all., lebhaft, munter — gewöhnlich sov. als Allegretto.

Allegri, Domenico, ein römischer Komponist, von dem wir nur aus Baini's Nachrichten wissen, daß er vom 3. April 1610 bis Ende 1629, wo er wahrscheinlich gestorben ist, Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom war. Gedruckt ist von ihm ein Kirchentonwerk zu Rom 1617, unter dem Titel: Modi, quos expressis in choris fecit Dominicus Allegrius Romanus, musicae praefectus in basilica liberiana. Darin finden sich unter Andern auch ein Sopransolo mit Geigen — con sordinelle, wie sie damals genannt wurden —, sodann ein Duett für zwei Tenöre und ein Baßsolo, ebenfalls mit Geigen begleitet.

Allegri, D. Filippo, geb. 1768 in Florenz, soll Requiem's, Messen und andere Kirchenstücke komponirt haben, wie Czerny in seinem „Umriß der Musikgeschichte" angiebt. Uns ist weder von seinen Kompositionen, noch über sein Leben etwas Näheres bekannt geworden.

Allegri, Gregorio, der berühmte italienische Komponist, angeblich aus der Familie des Correggio stammend, geb. zu Rom um 1580, starb daselbst am 18. Febr. 1652 nach Baini's Angabe (nicht am 16. Febr. 1640) und ward in der Kirche Sta. Maria in Vallicella begraben. Er hatte unter Nanini Musik studirt, und ward vom Pabst Urban VIII. von Fermo, wo er Benefiziat an der Kathedralkirche war, am 6. Dezbr. 1629 in das Kollegium der päpstlichen Sänger zu Rom angeblich als Altist, in Wahrheit aber seines bedeutenden Kompositionstalents halber, aufgenommen. Von seinem Leben ist nichts weiter bekannt, als daß er außerordentlich wohlthätig, und höchst freigebig gegen Arme und Gefangene war. Schon während seines Aufenthalts in Fermo hatte er zwei Bände Concerti zu 2, 3 und 4 Stimmen herausgegeben, die in Rom 1618 gedruckt wurden und dem Herzog Joh. Angelus Altaemps gewidmet waren, und nicht minder zwei Bände Motetten zwei- bis sechsstimmig, dem Erzbischof Pietro Dino von Fermo zugeeignet (Rom, 1620), wie denn auch in der Sammlung des Fabio Costantini einzelne Motetten von A. sich finden. Viele seiner Kompositionen befinden sich im Mscr. in dem Archive der Kirche Sta. Maria in Vallicella und des Collegium romanum, namentlich aber auch im Archive der päpstl. Kapelle, für welche er außerordentlich thätig war. Unter den Letzteren zeichnen sich eine Motette und eine Messe zu acht Stimmen: Christus resurgens ex mortuis, namentlich aber das große zweichörige Miserere zu neun Stimmen aus, das seinen Namen vorzugsweise bis auf die Gegenwart herab allgemeiner bekannt erhalten hat, da es noch jetzt regelmäßig in der heiligen Woche alljährlich zu Rom in der Sixtinischen Kapelle ausgeführt wird und in der That einen erhabenen, wunderbar ergreifenden Eindruck hervorbringt, was nicht allein der besonderen Feierlichkeit und dem Cerimoniell der Ausführung oder dem schönen, in neuester Zeit freilich nicht mehr so vortrefflichen Vortrage durch die päpstl. Sänger zugeschrieben werden darf, wie sich Jeder, der nicht ganz ohne Sinn für alte gute Kirchenmusik ist, leicht selbst überzeugen kann. Ob Baini's Versicherung, dieses Miserere sei in der Kapelle niemals in vollständigen Stim-

Digitized by Google

aus mehreren gleichen Zeichen, deren Zahl 10 nie und auch in der Regel 3000 in Anwendung, wie auch 10 Einer, 100 = 10 Zehner, 1000 = 10 Hunderter, 10000 = 10 Tausender, 100000 = 10 Zehntausender, 1000000 = 10 Hunderttausender, 10000000 = 10 Millionen, 100000000 = 10 Zehnmillionen, 1000000000 = 10 Hundertmillionen, 10000000000 = 10 Milliarden, 100000000000 = 10 Zehnmilliarden, 1000000000000 = 10 Billionen, 10000000000000 = 10 Zehnbillionen, 100000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Trillionen, 100000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Billiarden, 10000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 1000 = 10 Billiarden, 100 = 10 Zehnbilliarden, 1000 = 10 Trillionen, 100 = 10 Zehntrillionen, 1000 = 10 Billiarden, 100 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 100 = 10 Billiarden, 1000 = 10 Zehnbilliarden, 100 = 10 Trillionen, 1000 = 10 Zehntrillionen, 1000000000000000000000000000000000000000000000000000000

Erwähnung kaum. Der Gang der Melodie ist frischer, feuriger; die rhythmischen und dynamischen Accente kräftiger und markirter, die Passagen brillanter. Demgemäß verlangt auch der Vortrag des A. vor Allen Kraft, Fülle, Bestimmtheit des Tons, und Sicherheit, Deutlichkeit, Nachdruck, Zierlichkeit und Glanz in der Ausführung namentlich der Rouladen ꝛc., Rundheit und perlende Deutlichkeit der Noten, die z. B. nur da inniger geschleift werden, wo es ausdrücklich vorgeschrieben ist oder wo eine besondre cantable Stelle es nothwendig macht; die übrigen Noten werden gemeinhin mit einem gewissen Nachdruck abgestoßen, der dem Vortrage mäßig geschwinder Sätze im Allgemeinen eigen ist, ohne daß indeß dabei die sogenannten accentuirten Noten etwas von ihrem innern Gehalte verlieren dürfen. Es versteht sich von selbst, daß diese allgemeinen Vortragsbemerkungen stets mit dem Charakter und dem besondern Inhalte des betr. Satzes in Einklang gebracht und demgemäß modificirt werden müssen, denn das A. verträgt sich mit dem Ausdrucke sehr verschiedener Empfindungen, und es wäre widersinnig, wollte man z. B. ein **A.** maestoso (würdig, erhaben) und ein **A.** scherzando (scherzend, neckend) in gleicher Weise vortragen. — Soweit der Inhalt eines A.-Satzes auf Gefühle sich bezieht, werden hauptsächlich die munteren, freudigen, heiteren Empfindungen sich darin darstellen lassen — hierauf beziehen sich gemeinhin auch die oben schon erwähnten Bezeichnungen allegramente und con allegrezza. Aber auch das Gebiet der Leidenschaften umfaßt dieser Bewegungsgrad, und Zorn, Verzweiflung, erhabener Muth, Kampfesfreude, Siegesjubel ebenso, wie das Unterliegen in wilder Vernichtung, das Austoben in heftigster Wuth ꝛc. kann seinen Ausdruck darin finden. Wie verschieden sich dadurch der Charakter sowohl in der Erfindung Seitens des Komponisten, als im Vortrage Seitens des Ausführenden gestalten muß, liegt auf der Hand, und zur näheren Bezeichnung bedient man sich auch hier einer Menge von Beiwörtern, wie auch schon ein Theil der oben angeführten Bewegungsprädikate bis auf einen gewissen Grad den Vortragscharakter andeutet. — Außerdem bezeichnet **Allegro** aber auch ein ganzes, für sich bestehendes Musikstück oder auch einen, gemeinhin den ersten Satz größerer Instrumentalstücke, Symphonien, Quartetten, Sonaten, Konzerte ꝛc., der in geschwinderer Bewegung, im Gegensatz zum nachfolgenden Adagio oder Andante vorgetragen werden soll S. auch Tempo.

Allegro di bravura, eine in brillantem Stil gehaltene, schwierige Komposition, gemeinhin ein Virtuosenstück für ein einzelnes Instrument (Pianoforte, Violine, Violoncell ꝛc.), in schnellem Tempo. **A.** di Concerto (de Concert) in derselben Bedeutung gebraucht, wie A. di brav.

Allelūjah, Hallelujah, ein hebräisches Wort, zumeist in den Psalmen vorkommend, bedeutet eigentlich: Lobet den Herrn, ist in den Uebersetzungen der Bibel aus dem Grundtexte in die verschiedenen Landessprachen übergegangen, und wird als vollkommen eingebürgert von den Kirchenkomponisten aller Zeiten und Völker in Messen, Oratorien und anderen Gesängen gebraucht (häufig mit der eigentlich unrichtigen Accentuation Hallélujah, von so manchem Komponisten auch nach Bedürfniß oder Gefallen willkürlich bald mit dem einen, bald mit

dem andern Accent, so z. B. selbst von Händel in dem unübertroffenen und unübertrefflichen Hallelujah-Chore seines „Messias", der den Meister allein unsterblich gemacht haben würde). Mit dem Worte A. beginnt und schließt der letzte (150.) Psalm, während derselbe auch die hauptsächlichsten Instrumente der Hebräer aufzählt, mit denen sie Jehovah das Allelujah singen sollen. Der einst angeregte Streit, ob das Wort günstig für die musikalische Komposition sei, ist ein höchst müßiger, und durch die schon Jahrhunderte alte Praxis der Tonsetzer längst widerlegt; es mag hier nur darauf hingedeutet sein zum Beweise, auf welche Kleinlichkeiten und nutzlose Spitzfindigkeiten bisweilen gelehrte Leute verfallen, von denen in solchen Fällen heute noch das Wort Ap. Gesch. XXVI. 24. gilt. — Ps. 113—117 heißt bei den Juden das große Allelujah oder Hallēl, nach Angabe der Talmudisten vom König Hiskia verfaßt und später in die Tempelliturgie eingeführt, melodisch mit dem Chalil begleitet, und sonst von den Leviten zwischen den zwei Abenden, an denen man die Osterlämmer schlachtete, vom Volke in der Nacht, in welcher das Passahlamm verzehrt wurde, vor und nach der Mahlzeit gesungen; außerdem zu Pfingsten, wie am Laubhüttenfeste täglich von den Leviten im Vorhofe des Tempels, und in gleicher Weise am Feste der Tempelweihe, das nach der Zeit des Judas Makkabäus stets in den Tagen vom 20.—27. des Monats Chislev (etwa Anfang Dezbr.) gefeiert wurde. Die Sitte hat sich bis heute erhalten; man betet das große Hallel zu denselben Zeiten, jedoch an den sechs letzten Ostertagen und außerdem an jedem Neumond nur „halb Hallel", nämlich mit Weglassung von Ps. 115—116, 12. In die Liturgie der christl. Kirche ging das A. schon früh aus der Kirche zu Jerusalem über und ward zunächst am Oster- und Pfingstfeste, später aber an allen Sonn- und Festtagen gesungen, bis Gregor I. dessen Weglassung während der Fastenzeit verordnete, um die heilige Trauer nicht zu unterbrechen, und es erst am Osterfeste als Gesang der Freude wieder anstimmen ließ, während indeß die morgenländische Kirche diese Auslassung nicht eingeführt hat. Auch in den Intonationen und Responsorien der protestantischen Kirche wird es, der alten Sitte treu, vielfach gebraucht. Vergl. Aevia.

Allemande. 1) Mit dem Worte bezeichnete man im vorigen Jahrhundert ein nicht tanzbares Tonstück im $^4/_4$ Takt, ernsthafter Bewegung, das einen Theil, häufig den Anfang der sogenannten „Suiten" (s. d.) bildete, wie sie für Klavier oder auch für Orchester damals, gewissermaßen als Vorläufer der heutigen Sonatenform, gebräuchlich waren und wie wir sie z. B. von Händel und den Bach's noch besitzen. Namentlich war es K. Phil. Em. Bach, der bei seinen derartigen Klavierkompositionen die freiere oder sogenannte galante Schreibart in diesen Formen entwickelte und allmälig verbreitete und heimisch machte. Jetzt ist diese Form nicht mehr üblich, und man könnte höchstens einen Anklang davon noch in den langsameren Einleitungssätzen (Maestoso, Adagio ꝛc.) sehen, wie sie zum Theil in Sonaten, häufiger in Symphonien, dem ersten Allegrosatze bisweilen vorherzugehen pflegen. 2) bedeutet A. auch einen deutschen Nationaltanz im $^2/_4$ Takt mit dem Ausdruck jugendlichen Frohsinns und selbst ausgelassener Heiterkeit — und endlich 3) einen in Schwaben und in

der vordern Schweiz gebräuchlichen Nationaltanz heitern Charakters im Tripeltakt, nach Ländlerweiſe, einen ſehr ſchönen Tanz, wenn er mit leichter Grazie ausgeführt wird. Die Tanzenden ſtehen paarweiſe oder im Kreiſe hintereinander, oder zwei Tänzer, jeder zwiſchen zwei Tänzerinnen, einander gegenüber; der Schritt iſt – ⏑ ⏑, und die Touren ſind zum Theil ſchwierig auszuführen ohne die Anmuth zu verletzen, da ſie in der Haltung des Oberleibes und den Armumſchlingungen eine natürliche, durchaus ungezwungene Beweglichkeit fordern. Uebrigens beſteht dieſe A. nur aus drei ſogenannten pas marchés, ganz geſchliffen, bald vor, bald zurück, ſelten walzend. Die Tanzmanier wie die Muſik dazu ſoll urſprünglich aus dem Elſaß ſtammen, und wurde, freilich mit ſehr ſpärlicher Benutzung deutſcher Motive zur Zeit Ludwigs XIV. auf der franzöſiſchen Bühne als Balletproduktion einheimiſch gemacht, gewiſſermaßen als ein Symbol, wie der leichtblütige Franzoſe ſich den deutſchen Charakter im Tanze ausgedrückt denkt. Später unter dem erſten franzöſiſchen Kaiſerreiche wieder in Paris auf die Bühne gebracht, gefiel ſie ſo außerordentlich, daß ſie lange Zeit hindurch faſt in jedem Zwiſchenakte getanzt werden mußte.

Allentando (auch Allentato), zögernd, nachlaſſend, ſinkend. **Allentamento**, die Zögerung. Meiſt ſov. a. rallentando, doch auch inſonderheit bei Kadenzen gebraucht, wo die Singſtimme (oder das Soloinſtrument) allmälig von der Höhe in die Tiefe geht.

Alle Saiten, ital. tutte corde, bezeichnet, daß auf dem Pianoforte die bezeichneten Stellen ohne Verſchiebung, ſo daß die Hämmer alle Saiten des einzelnen Tons treffen, geſpielt werden ſollen; kommt übrigens nur vor, wenn das una corda (ſ. S. 21) vorangegangen iſt.

Allgemeiner Baß, ſov. a. Generalbaß (bassus generalis), eine ziemlich ungewöhnlich gewordene Bezeichnung.

Alliſon (Aelliſn), Richard, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. ein ſehr verdienter engliſcher Komponiſt und Muſiklehrer. In ſeiner erſtgenannten Eigenſchaft gehörte er dem Verein der zehn Muſiker an, welche die 1594 in London erſchienenen, noch jetzt gebräuchlichen Pſalmmelodien in Stimmen ſetzten, und gab außerdem allein ein Tonſtück: The Psalms of David in meter ꝛc. (London, 1599) heraus, in welchem er das Kunſtſtück ausführte, daß die vier Stimmen in dem Buche ſo angebracht ſind, daß ſie ohne erſt ausgeſchrieben werden zu müſſen, von vier um einen Tiſch herumſitzenden Perſonen ſofort aus dem Buche geſungen werden können. Weit höher denn als Komponiſt aber ſchätzte man ihn als Lehrer der Muſik ob ſeiner hohen, wirklich echten Kunſtliebe und Begeiſterung, vermöge welcher er nicht nur talentloſe oder unfähige Schüler unerbittlich von ſeinem Unterrichte zurückwies, ſondern auch vor allen Dingen jede mechaniſche, äußerliche Abrichtung und Dreſſur vermied, und überall das tiefere, geiſtige Element der Tonkunſt zur wahren Bildung und Veredlung voranſtellte und ſeine Schüler auf die Wege der echten Kunſt zu führen trachtete. Beklagenswerth genug, daß man ſchon damals wie heute noch vielfach, derartige ſich ganz von ſelbſt verſtehende Eigenſchaften eines Muſiklehrers als etwas Beſonderes zu rühmen in der Lage ſich befand!

Digitized by Google

Allmälig, ital. poco a poco, auch wohl: poi a poi.

Allons enfants de la patrie (Allóng ſangfáng de la patri), Anfangsworte des unter dem Namen der Marſeillaiſe (ſ. d.) bekannten franzöſiſchen Nationalgeſanges.

Alltöniges Horn, Cor omnitonique, ſ. Horn.

Almeida, Antonio, ein portugieſiſcher Tonkünſtler, zu Anfange des 17. Jahrh. in Oporto geb., in der Tonkunſt und den ſchönen Wiſſenſchaften hochgebildet, auch als Dichter, namentlich im komiſchen Genre ſehr geſchätzt, und um 1614 etwa, nach mehreren größeren Reiſen, Kapellmeiſter an der Kathedrale ſeiner Vaterſtadt — ein ſeiner Zeit außerordentlich berühmter Orgelſpieler und Komponiſt. Er darf nicht verwechſelt werden mit Fernando **d'Almeida** (vielleicht ſeinem Bruder?), der auch im erſten Viertel des 17. Jahrh. zu Liſſabon geb., 1638 in das Kloſter zu Thomar trat, 1656 Viſitator ſeines Ordens wurde und am 21. März 1661 ſtarb. Dieſer war ein ſehr beliebter und berühmter Kirchenkomponiſt, ausgezeichneter Schüler des Duarte Lobo (Eduardo Lopez), Domkapellmeiſters zu Liſſabon, und ſeine Lamentationen, Reſponſorien und die Miserere für die letzten Tage der Charwoche, wurden außerordentlich geſchätzt. König Johann V., der ſie einmal im Kloſter von Thomar hörte, begehrte eine Abſchrift davon für ſeine Kapelle, die er auch erhielt, und welche neben einer großen zwölfſtimmigen Meſſe und mehreren anderen Kompoſitionen A.'s noch im Mſcr. in der k. Bibliothek zu Liſſabon aufbewahrt wird.

Almeloveen, Theod. Janſ. von, geb. zu Mydregt in den Niederlanden 24. Juli 1657, geſt. als Profeſſor zu Harderwick 28. Juli 1712, gab 1684 ein Werk: Inventa novantiqua, heraus und handelt in dem dieſer Schrift vorangeſtellten Rerum inventarum Onomasticon auch von den Erfindern im Gebiet der Tonkunſt.

Almenräder, Karl, geb. 1786 zu Ronsdorf im Jülich'ſchen, Sohn eines unbemittelten Lehrers, der zwar ſelbſt ein recht braver Klavierſpieler und Flötiſt war, aber das früh erwachte muſikaliſche Talent des Sohns nicht ſonderlich zu pflegen vermochte, da die Sorge für den Unterhalt ſeiner Familie ſeine Zeit und Kraft viel zu ſehr anderweitig in Anſpruch nahm. Indeß ſuchte unſer A. nach Möglichkeit ſich ſelbſt fortzuhelfen und hatte einige Fertigkeit auf Klavier, Horn und Flöte ſich zu eigen gemacht, als er in ſeinem 13. Jahre ein altes Fagott zum Geſchenk erhielt, dem er eine ganz beſondere Vorliebe zuwendete, ſo daß er ohne fremde Anleitung bald im Stande war, in den kleinen, von ſeinem Vater veranſtalteten Konzerten die erſte Fagottſtimme zu übernehmen, auch nicht lange nachher, nachdem er von eignem, ſauer erſpartem Gelde ein beſſeres Inſtrument angeſchafft, als Solobläſer aufzutreten. 1808 kam er mit ſeinem, als Pfarrſchullehrer dahin verſetzten Vater nach Köln, erwarb ſich hier durch ſeine Beſcheidenheit, ſeinen Fleiß und ſeine Kunſtliebe viele Freunde, trat namentlich auch zu Bernhard Klein in ein freundſchaftliches, in muſikaliſcher Beziehung ihm ſehr förderliches Verhältniß, und ward dort 1810 an der neuerrichteten Muſikſchule als Lehrer für ſein Inſtrument angeſtellt, und 1812 als

Digitized by Google

Fagottist im Frankfurter Stadttheaterorchester, wo er unter des wackern und strengen Direktor Schmitt Leitung sich wesentlich vervollkommnete und auch zuerst als Komponist für sein Instrument auftrat. Die kriegerischen Zeitläufte indeß, welche ihm auch die Gelegenheit zu Unterrichtsstunden raubten und seinen kleinen, durch Anfertigung von Fagottröhren unter mannichfachen Mühseligkeiten errungenen Nebenverdienst ebenfalls auf Null reducirten, nöthigten ihn 1814 zum Aufgeben seiner Stellung; er begab sich nach Köln und Krefeld, ging 1815 als Musikdirektor des dritten preuß. Landwehrregiments mit nach Frankreich, und kam als solcher 1816 zum 34. Linieninfanterieregiment nach Mainz, wo er im nächsten Jahre als Fagottist in das Theaterorchester eintrat. Hier war es Gfrd. Weber, der sein bedeutendes Talent erkannte und es auf alle mögliche Weise zu fördern suchte. A. ging auf W.'s damals schon veröffentlichte Ansichten über die Akustik der Blasinstrumente ein und bildete sich dadurch zu dem rühmlichst bekannten Verbesserer der Holzblasinstrumente, namentlich aber des Fagotts aus, als welcher er stets einen höchst ehrenvollen Platz behaupten wird. 1820 verließ er seine äußerst prekär gewordene Stellung in Mainz und siedelte abermals nach Köln über. Da es ihm aber hier für den Unterricht namentlich an guten Blasinstrumenten mangelte, so faßte er den Entschluß, eine Werkstatt zu Verfertigung derselben zu errichten. Der Versuch gelang; die erste Flöte ward ihm mit sechs Louisd'or bezahlt, und er verfertigte dann noch zwölf Flöten und sieben Klarinetten. Indeß war seine Gesundheit so geschwächt, daß er bald auch diese Thätigkeit wieder aufgeben mußte, und der Ruf als erster Fagottist in die herzogl. Nassauische Kapelle zu Biberich im Jahr 1822 kam ihm sehr erwünscht. Hier blieb er bis an seinen Tod, 14. Septbr. 1843, unermüdet thätig für die Kunst, führte auch die obere Leitung der schon früher von Schott in Mainz errichteten Fagottfabrik, aus welcher die nach Gfrd. Weber's Grundsätzen nach A.'s Angaben und Verbesserungen verfertigten Fagotts hervorgehen, die durch größeren Umfang, volleren, schönen Ton und leichtere und bequemere Spielart sich sehr vortheilhaft auszeichnen. Ueber diese Verbesserungen hat A. sich in einer kleinen, bei Schott erschienenen Schrift ausführlicher verbreitet. Von seinen Kompositionen, darunter vier große Konzerte für Fagott, Fantasien für Harmoniemusik, auch ein Vaterunser für Chor mit Orchester, ist nur wenig im Drucke erschienen. Sie zeugen von einem redlichen und ehrenwerthen Streben, und A. hat damit in den von ihm gegebenen Konzerten (so auch auf einer größeren Kunstreise durch Holland) ebenso wie durch seinen schönen Ton, innigen Vortrag und bedeutende Virtuosität stets großen Beifall geerntet.

Alouette, Jean François l', geb. 1651, gegen Ende des Jahrhunderts ein bedeutender Violinist am Orchester der großen Oper zu Paris, ein Zögling Lully's, und sehr beliebter Ballet- und Zwischenspielkomponist. Ein tüchtiger Musiker überhaupt und namentlich mit großer Gewandtheit im Dirigiren begabt, ward er um 1700 als Musikdirektor an die Notredamekirche zu Versailles berufen, wo er 1. Septbr. 1728 starb.

Aloysius (eigentlich Aloisi), Joh. Bapt., ein Minoritenmönch, Baccalaureus der Theolog., und Musikdirektor zu Bologna, seiner Vaterstadt, wo er

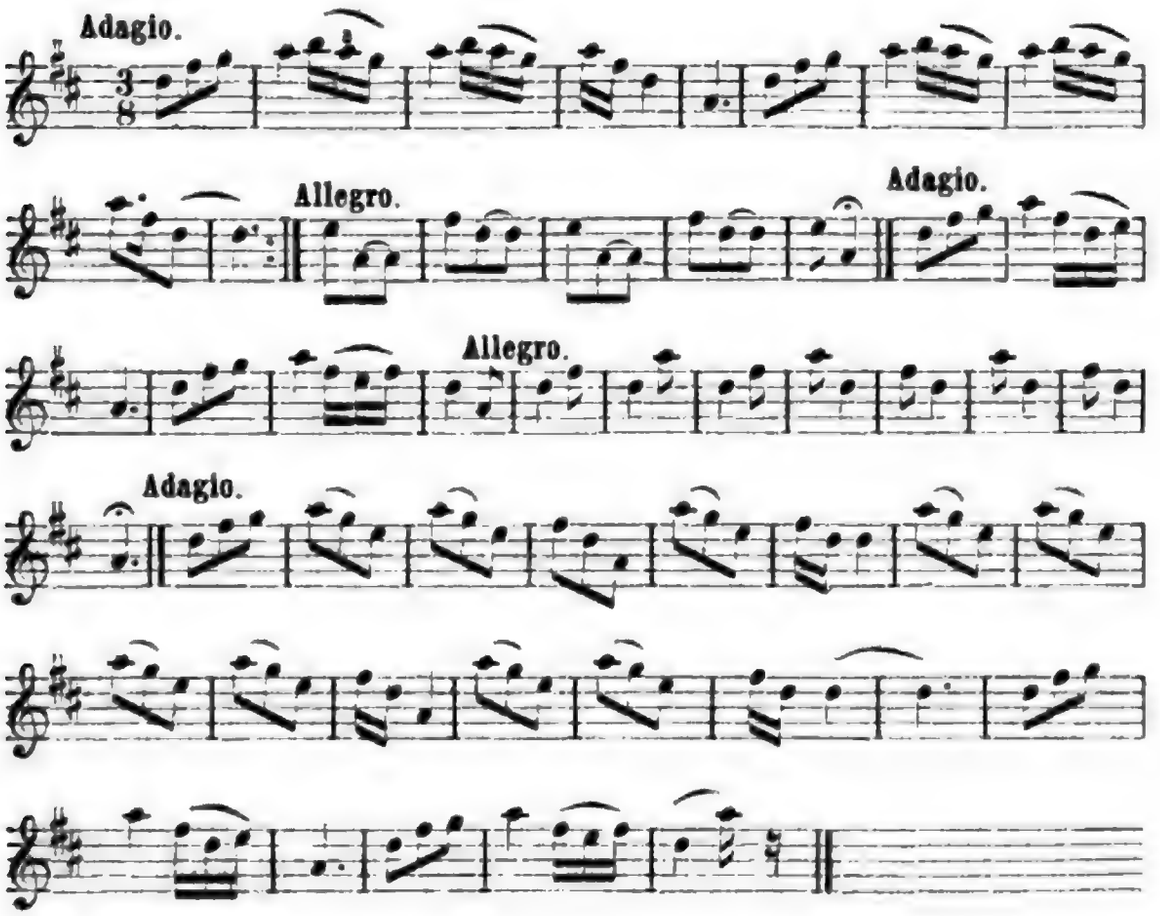
Digitized by Google

etwa um 1570 geb. wurde. Er war ein sehr geachteter Kirchenkomponist, dessen erste vierstimmige Motetten auf die Festtage des ganzen Jahres 1587 in Mailand erschienen. Später wurden vierstimmige Messen, 2—6stimmige Motetten, Konzerte, auch vier- bis achtstimmige Litaneien seiner Komposition gedruckt, die sämmtlich nicht ohne Werth und für den Geschichtsforscher als Probe des Geschmacks damaliger Zeit (auch in sehr gesuchten Titeln, wie heutzutage wieder ähnlich) von Bedeutung sind.

Aloysius, Joh. Pet., s. Palestrina.

Alpenhorn (oder Alphorn), ein Blasinstrument aus Baumrinde, das den Hirten auf den Schweizeralpen zu Signalen beim Aus- und Eintreiben der Heerden dient. Es ist gegen drei Fuß lang, nach unten zu etwas gekrümmt, wie wir ein Instrument ähnlicher Form und zu gleichem Zwecke auch auf den Dörfern und in den Ackerstädten Norddeutschlands finden. Auf jenem Alphorn wird auch der sogenannte Kuhreigen oder Kuhreihen (Ranz des vaches), theils beim Austreiben der Thiere, theils auf den Weideplätzen geblasen (oft auch gesungen), dessen Melodie durch ihre Einfachheit und ihre eigenthümliche Wiederspiegelung schweizerischen Gemüthslebens so außerordentlich anzieht und, wo sie dem Alpensohne in der Fremde ins Ohr tönt, das schmerzlichste Heimweh in ihm erweckt. Bekanntlich war sonst bei den in auswärtigen Militairdiensten stehenden Schweizertruppen (in Frankreich einst selbst bei Todesstrafe) verboten, den Kuhreigen zu singen oder zu spielen, weil er die Soldaten zur Desertion verleitete, wofür nicht wenige Beispiele vorlagen. Im Kanton Appenzell soll noch der alte, echte Kuhreigen gebräuchlich sein; wir theilen ihn hier mit.

Bspl. 18.



Digitized by Google

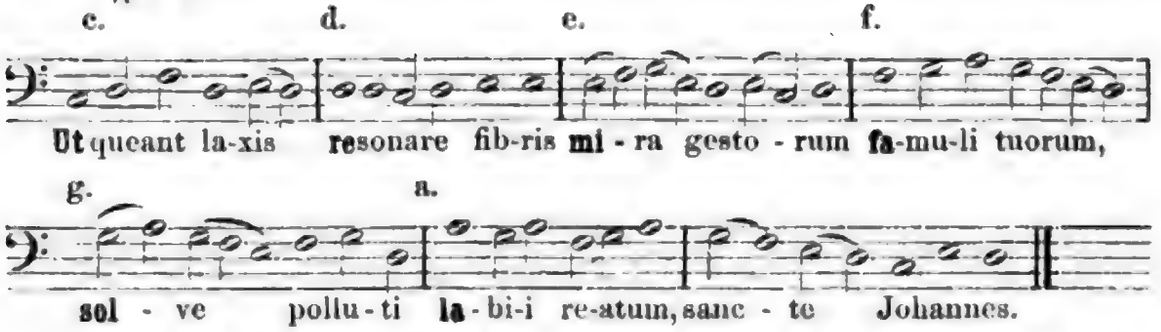
Mr. Hall, who was then in the Navy, was appointed to command the Hecla bomb, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1814. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1815. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1816. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1817. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1818. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1819. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1820. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1821. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1822. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1823. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1824. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1825. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1826. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1827. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1828. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1829. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1830. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1831. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1832. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1833. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1834. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1835. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1836. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1837. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1838. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1839. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1840. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1841. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1842. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1843. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1844. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1845. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1846. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1847. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1848. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1849. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1850. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1851. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1852. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1853. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1854. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1855. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1856. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1857. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1858. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1859. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1860. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1861. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1862. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1863. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1864. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1865. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1866. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1867. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1868. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1869. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1870. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1871. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1872. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1873. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1874. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1875. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1876. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1877. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1878. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1879. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1880. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1881. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1882. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1883. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1884. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1885. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1886. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1887. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1888. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1889. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1890. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1891. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1892. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1893. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1894. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1895. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1896. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1897. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1898. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1899. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1900. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1901. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1902. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1903. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1904. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1905. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1906. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1907. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1908. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1909. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1910. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1911. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1912. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1913. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1914. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1915. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1916. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1917. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1918. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1919. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1920. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1921. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1922. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1923. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1924. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1925. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1926. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1927. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1928. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1929. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1930. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1931. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1932. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1933. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1934. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1935. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1936. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1937. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1938. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1939. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1940. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1941. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1942. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1943. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1944. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1945. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1946. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1947. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1948. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1949. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1950. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1951. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1952. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1953. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1954. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1955. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1956. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1957. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1958. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1959. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1960. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1961. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1962. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1963. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1964. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1965. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1966. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1967. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1968. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1969. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1970. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1971. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1972. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1973. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1974. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1975. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1976. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1977. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1978. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1979. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1980. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1981. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1982. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1983. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1984. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1985. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1986. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1987. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1988. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1989. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1990. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1991. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1992. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1993. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1994. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1995. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1996. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1997. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 1998. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 1999. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2000. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2001. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2002. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2003. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2004. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2005. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2006. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2007. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2008. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2009. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2010. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2011. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2012. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2013. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2014. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2015. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2016. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2017. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2018. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2019. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2020. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2021. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2022. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2023. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2024. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2025. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2026. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2027. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2028. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2029. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2030. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2031. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2032. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2033. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2034. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2035. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2036. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2037. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2038. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2039. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2040. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2041. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2042. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2043. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2044. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2045. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2046. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2047. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2048. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2049. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2050. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2051. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2052. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2053. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2054. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2055. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2056. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2057. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2058. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2059. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2060. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2061. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2062. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2063. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2064. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2065. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2066. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2067. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2068. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2069. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2070. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2071. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2072. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2073. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2074. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2075. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2076. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2077. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2078. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2079. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2080. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2081. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2082. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2083. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2084. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2085. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2086. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2087. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2088. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2089. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2090. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2091. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2092. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2093. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2094. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2095. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2096. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2097. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2098. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2099. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2100. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2101. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2102. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2103. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2104. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2105. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2106. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2107. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2108. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2109. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2110. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2111. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2112. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2113. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2114. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2115. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2116. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2117. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2118. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2119. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2120. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2121. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2122. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2123. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2124. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2125. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2126. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2127. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2128. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2129. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2130. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2131. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2132. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2133. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2134. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2135. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2136. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2137. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2138. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2139. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2140. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2141. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2142. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2143. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2144. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2145. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2146. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2147. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2148. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2149. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2150. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2151. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2152. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2153. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2154. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2155. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2156. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2157. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2158. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2159. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2160. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2161. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2162. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2163. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2164. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2165. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2166. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2167. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2168. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2169. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2170. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2171. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2172. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2173. He was then appointed to the Tiger, 74 guns, and was ordered to the Mediterranean, where he remained until the peace of 2174. He was then appointed to the Leander, 50 guns, and was ordered to the North American station, where he remained until the peace of 2175. He was then appointed to the Tiger,

als damals tiefster Ton der Leiter, zur Basis derselben festgestellt ward. Seit jener Zeit ist denn das musikalische Alph. auch in dieser Weise festgehalten worden. Allerdings sollte nun die Reihenfolge c d e f g a b heißen, wie dies früher auch in der That der Fall war. Indeß als man später auf dieser siebenten Stufe h und b als zwei verschiedene Töne gebrauchte, nannte man das jetzige b das runde und den Ton h das viereckige b, wahrscheinlich wegen der eckigen Figur des Quadrats (♮), womit man damals den Ton h bezeichnete. Man gab nämlich in der ältern Musik dem Ton h zwei Saiten, denn er wurde nach dem Verhältniß des Tetrachords doppelt als h und als b gebraucht; in letzterem Falle stand auf der siebenten Stufe wirklich b, was man auch mit der Ueberschrift cantus mollis — das weiche b — bezeichnete. Wenn dagegen auf der sogenannten b-Saite h genommen werden sollte, so setzte man das ♮, oder auch die Ueberschrift cantus durus — das harte b. In dieser Weise ist unser jetziges musikalisches Alphabet c d e f g a h allmälig entstanden, was, wie sehr deutlich erkennbar, ganz und gar auf dem alten Systeme des Papstes Gregor, dem Abecediren (s. Seit. 29), beruht. — Andere Völker, Italiener, Franzosen ꝛc. bedienen sich indeß anderer Tonbezeichnungen, haben sonach ein anderes mus. Alph., das sehr wesentlich in den Benennungen von dem bisher entwickelten abweicht, aber ebenfalls auf altem Herkommen beruht. Man behauptet gemeinhin, der schon erwähnte Guido von Arezzo habe zu Anfange des 11. Jahrhunderts die Erfindung der Hexachorde (s. d.), also der Tonreihen von sechs Tönen, an Stelle der bis dahin üblichen Tetrachorde gemacht, den bis dahin gebräuchlichen Tonumfang von A bis ā sehr wesentlich durch Hinzufügung des G und der Töne b̄ h̄ c̄ d̄ ē erweitert, und demgemäß auch die Namen der Noten in ut, re, mi, fa, sol, la abgeändert. Die neuere Forschung hat unwiderleglich dargethan, daß es mit dieser wie mit manchen anderen ihm zugeschriebenen, neuen Erfindungen Guido's in der Musik Nichts ist. Von dem Hexachord in dem gebräuchlichen Sinne ist bei ihm nirgend die Rede, und die Erweiternng des Tonsystems erklärt er selbst als eine schon vorhandene, von den Modernen eingeführte, wie man denn, beiläufig bemerkt, damaliger Zeit in Kirchengesängen wenigstens sich scheuete, von diesem erweiterten Tonumfange Gebrauch zu machen. Die erwähnten, den Notennamen angeblich substituirten Sylben, entnommen einem damals bekannteren Gesange auf Johannes den Täufer (den Schutzpatron der Sänger als „Stimme eines Predigers in der Wüste", namentlich bei Heiserkeit als Helfer angerufen), sollten keineswegs an die Stelle der alten Notenbezeichnungen treten, sondern waren nur bestimmt, das Treffen der einzelnen Tonstufen zu erleichtern, da die einzelnen Zeilen des erwähnten Gesanges stets um eine Tonstufe höher beginnen (Näheres unter Guido). Jener Gesang lautete:

Ut queant laxis — Solve polluti
Resonare fibris — Labii reatum,
Mira gestorum — Sancte Johannes.
Famuli tuorum,

und die dazu gehörige Melodie wird sich etwa so darstellen lassen:

Bſpl. 19.



Es ſollte alſo das Verhältniß der Strophenabſchnitte dieſes bekannten Geſanges mit den regelmäßig ſteigenden Anfangstönen und den zufällig darauf fallenden Sylben dem Gedächtniß und dem Ohre feſt eingeprägt werden. Dadurch, iſt Guido's Meinung, werde der Sänger leicht alle möglichen Tonverhältniſſe in den Kompoſitionen damaliger Zeit treffen lernen, da bekanntlich damals keine Melodie bis in den ſiebenten Ton hinaufgehen durfte, ja die Mehrzahl der gebräuchlichen Kirchenmelodien höchſt ſelten den Umfang einer Quinte überſchritt. Es handelt ſich alſo bei dieſer angeblichen Erfindung nur um ein praktiſches, pädagogiſch wohl erſonnenes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des üblichen Geſanges, und die eigentlich ſogenannte Solmiſation (der Gebrauch der erwähnten ſechs, ſogenannt Aretiniſchen Sylben ſtatt der gewöhnlichen Buchſtabenbezeichnung der Noten) mit der Mutation und allen ihren Chikanen gehört nicht dem Guido, wenn ſie immer auch ſchon gegen Ende des 11. Jahrh. ziemlich verbreitet war. Das ganze damalige, 22 Töne von G bis $\bar{\bar{e}}$ umfaſſende Tongebiet theilte man nun in ſieben Hexachorde (Reihen von je ſechs Tönen) nach der Maaßgabe ein, daß ſtets von der dritten zur vierten Stufe der Fortſchritt eines halben Tones ſich befand, und da dies nur bei dem Beginn auf G, c und f möglich war (die Chromatik kannte man ja damals noch nicht), ſo giebt es auch eigentlich nur drei verſchiedene Hexachorde, während die anderen vier nur Wiederholungen der erſten drei in höheren Oktaven ſind. Von jenen dreien hieß das erſte, mit G beginnend, cantus durus, die harte — das zweite mit c beginnend, cantus naturalis, die natürliche — das dritte endlich, mit f beginnend, cantus mollis, die weiche Tonart, was in folgenden lateiniſchen Memorialverſen ausgedrückt war: C naturam dat; F b molle tibi signat; G per ♮ durum dicas cantare modernum. Demgemäß waren nun die ſieben Hexachorde: G A H c d e — c d e f g a — f g a b $\bar{c}$ $\bar{d}$ — g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ — $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ — $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ b $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ — und $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$. Da nun aber die Bezeichnung der Töne in der Solmiſation bei jedem Hexachorde mit ut begann, weil man an der Regel feſthielt, daß der Fortſchritt des halben Tones ſtets durch mi fa bezeichnet werden müſſe, ſo erhielten auch die einzelnen Töne, ſobald der Umfang des Hexachords in der Melodie überſchritten ward, andere Namen. Die drei verſchiedenen Hexachorde mit den Solmiſationsnamen ſind nun:

G	A	H	c	d	e
c	d	e	f	g	a
f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$
ut	re	mi	fa	sol	la

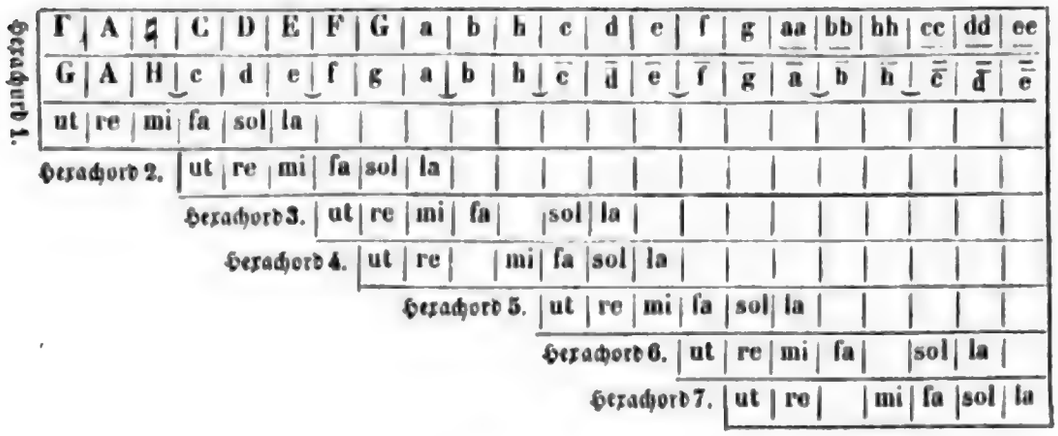
Digitized by Google

of the Bible, and the Bible is the Word of God, and the Word of God is the Truth, and the Truth is the Light, and the Light is the Life, and the Life is the Way, and the Way is the Path, and the Path is the Gate, and the Gate is the Door, and the Door is the Key, and the Key is the Lock, and the Lock is the Chain, and the Chain is the Bond, and the Bond is the Union, and the Union is the Marriage, and the Marriage is the Feast, and the Feast is the Supper, and the Supper is the Table, and the Table is the Altar, and the Altar is the Sacrifice, and the Sacrifice is the Blood, and the Blood is the Life, and the Life is the Soul, and the Soul is the Spirit, and the Spirit is the Breath, and the Breath is the Wind, and the Wind is the Air, and the Air is the Heaven, and the Heaven is the Throne, and the Throne is the Glory, and the Glory is the Crown, and the Crown is the Reward, and the Reward is the Prize, and the Prize is the Victory, and the Victory is the Triumph, and the Triumph is the Joy, and the Joy is the Peace, and the Peace is the Rest, and the Rest is the Sabbath, and the Sabbath is the Day, and the Day is the Light, and the Light is the Sun, and the Sun is the Moon, and the Moon is the Stars, and the Stars are the Angels, and the Angels are the Messengers, and the Messengers are the Prophets, and the Prophets are the Apostles, and the Apostles are the Disciples, and the Disciples are the Followers, and the Followers are the Believers, and the Believers are the Saints, and the Saints are the Elect, and the Elect are the Chosen, and the Chosen are the Redeemed, and the Redeemed are the Ransomed, and the Ransomed are the Purchased, and the Purchased are the Bought, and the Bought are the Sold, and the Sold are the Slaves, and the Slaves are the Servants, and the Servants are the Ministers, and the Ministers are the Priests, and the Priests are the Kings, and the Kings are the Rulers, and the Rulers are the Judges, and the Judges are the Witnesses, and the Witnesses are the Martyrs, and the Martyrs are the Crowned, and the Crowned are the Glorified, and the Glorified are the Immortal, and the Immortal are the Eternal, and the Eternal are the Infinite, and the Infinite is the Beginning, and the Beginning is the End, and the End is the Alpha, and the Alpha is the Omega, and the Omega is the First, and the First is the Last, and the Last is the Only, and the Only is the Begotten, and the Begotten is the Son, and the Son is the Father, and the Father is the Holy, and the Holy is the Spirit, and the Spirit is the Comforter, and the Comforter is the Advocate, and the Advocate is the Intercessor, and the Intercessor is the Mediator, and the Mediator is the Reconciler, and the Reconciler is the Peacemaker, and the Peacemaker is the Blessed, and the Blessed are the Meek, and the Meek are the Poor in Spirit, and the Poor in Spirit are the Mourners, and the Mourners are the Comforted, and the Comforted are the Hungry and Thirsty for Righteousness, and the Hungry and Thirsty for Righteousness are the Merciful, and the Merciful are the Pure in Heart, and the Pure in Heart are the Peacemakers, and the Peacemakers are the Persecuted for Righteousness' Sake, and the Persecuted for Righteousness' Sake are the Reviled and Persecuted and Falsely Accused for My Sake, and Rejoice and Be Exceeding Glad, for Great is Your Reward in Heaven, for So Persecuted They the Prophets Which Were Before You.

...ed to Mendelssohn's Elijah, a copy which should be in the hands of every student of that work. The Rev. Mr. Bellamy has done his work well, and has produced a book which will be found of great value to the student of the Bible, as well as to the musician. The Rev. Mr. Bellamy has done his work well, and has produced a book which will be found of great value to the student of the Bible, as well as to the musician.

gegeben — wenn die Miniaturen z. B. Figur 1 und 22 gut sind — und der Künstler vermöchte sicherlich mehr, hat man Grund zu hoffen. Denn er ist ein Anfänger, der sich noch nicht gefunden hat, und seine Arbeiten, wie die Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,

Hexachordentabelle.



Tabulatur.

Alpharabius, arabiſcher Philoſoph, geb. zu Farab (daher ſein Name) gegen Ende des neunten Jahrhunderts, ſeiner logiſchen, rhetoriſchen und muſikaliſchen Schriften halber vielfach gerühmt, geſt. zu Damaskus um das Jahr 954. Die Bibliothek des Eskurial enthält ein arabiſches Mſcr. von ihm unter dem Titel: Abi Nasser Mohamed ben Mohamed Alpharabi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta, das von alten muſikaliſchen Schriftſtellern, namentlich von Vincentius Bellovacenſis und Giorgio Valla häufig angeführt wird.

Alpirandi, ſo wird bisweilen irrthümlich für Aliprandi (ſ. d.) geſchrieben. Sonſt exiſtirte auch ein namhafter ital. Tenorſänger, Vincenzo Alpirandi, der am 28. Febr. 1828 zu Bologne ſtarb.

Alquen, Johannes d', geb. 1795 zu Arnsberg in Weſtphalen. Sein muſikaliſches Talent ward neben der wiſſenſchaftlichen Ausbildung von ſeinen wohlhabenden Eltern frühzeitig gepflegt. Seine Liebe zum Geſange und ſeine angenehme Stimme brachten ihn, als er ſpäter des Studiums der Medizin halber in Berlin verweilte, in freundſchaftliche Verbindung mit Zelter und Bernh. Klein, und dieſe äußerten auf ſeine weiteren muſikaliſchen Studien einen ſehr bedeutenden Einfluß. Später domizilirte er ſich als praktiſcher Arzt zu Mühlheim (bei Köln) und ſchrieb hier in ſeinen Mußeſtunden eine große Anzahl ſehr anſprechender Lieder, die zu den beſſeren der vor zwei, drei Dezennien erſchienenen unbedingt gehören, wenn es auch eine freundſchaftliche Ueberſchätzung war, daß man ſie damals wohl denen unſers K. M. v. Weber gleichſtellte, wohl gar vorzog. Einzelne derſelben ſind übrigens vollſtändig Volkslieder geworden und werden namentlich am Rhein oft gehört. Der wackere, auch in ſeinem eigentlichen Berufe ausgezeichnete Mann hat darum dort mit Recht eine außerordentliche Popularität und Beliebtheit erlangt. — Ein jüngerer Bruder,

Digitized by Google

Ferse, Hilfsmittel, wenige Jahre nach seinem Tode in Vergessenheit geriet. Er soll vielbesuchter Hofkünstler Leos, Kaiser und Papst Leo Bilder, Hofkünstler Leos, Kaiser und Papst Leo Bilder, Hofkünstler Leos, Kaiser und Papst Leo Bilder,

Now, the Whole is not the sum of the parts. It is the parts, and the relationships between them, and the boundary that makes them a thing. Remove the boundary and you have a pile. Remove the relationships and you have a list. Remove the parts and you have nothing.

This is why the Whole is primary. Not because it is more important, but because it is more fundamental. You cannot understand a part without understanding the Whole it belongs to. You cannot even identify a part without the Whole to distinguish it from.

The Whole is not a metaphor. It is not a way of thinking about things. It is the thing itself. Everything else is a description.

1.2 The Boundary

The boundary is the most important and most misunderstood feature of the Whole. It is not a wall. It is not a limitation. It is the condition that makes the Whole possible.

A boundary does two things: it includes and it excludes. Everything inside the boundary is part of the Whole. Everything outside is not. This seems obvious, but the consequences are profound.

The boundary is drawn by the observer, but it is not arbitrary. It follows the natural joints of the system — the places where relationships are strong inside and weak outside. A good boundary cuts nature at its joints. A bad boundary cuts across them.

Consider a forest. Where does it end? The edge of the trees? The reach of the roots? The range of the animals that live there? Each boundary is valid for a different purpose. The Whole changes with the boundary, but the boundary is not chosen at random.

Figure 1.1 — The Whole, its boundary, and the relationships that bind the parts.

The boundary is also where the Whole meets the rest of the world. It is the membrane through which matter, energy, and information pass. A living cell has a membrane. A city has borders. A mind has a skull. In each case, the boundary is what allows the Whole to maintain its identity while interacting with its environment.

Without a boundary, there is no Whole. There is only undifferentiated stuff.

Registration of births, deaths and marriages.

Registration of births and deaths.

Registration of marriages.

Registration of births, deaths and marriages.

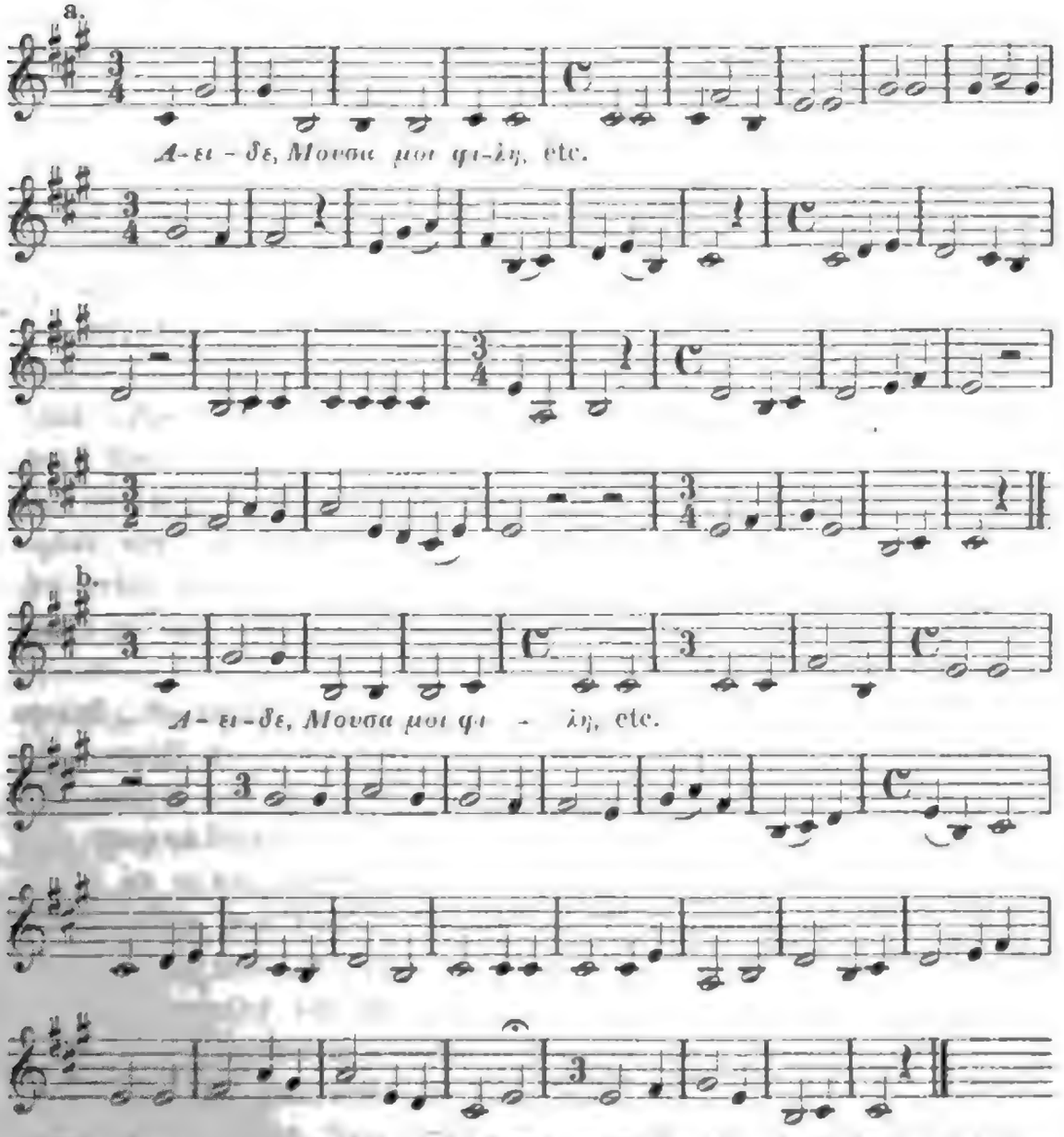
Registration of births and deaths.

Registration of marriages.

Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre Mitteilungen, und ich werde sie gewiß benutzen. Ich habe mir schon gedacht, daß Sie mir nicht alles sagen würden, was Sie wissen, und ich bin Ihnen für das, was Sie mir gesagt haben, sehr verbunden. Ich werde Ihnen nicht mehr schreiben, bis ich Ihnen etwas Wichtiges mitzuteilen habe. Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre Mitteilungen, und ich werde sie gewiß benutzen. Ich habe mir schon gedacht, daß Sie mir nicht alles sagen würden, was Sie wissen, und ich bin Ihnen für das, was Sie mir gesagt haben, sehr verbunden. Ich werde Ihnen nicht mehr schreiben, bis ich Ihnen etwas Wichtiges mitzuteilen habe. Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre Mitteilungen, und ich werde sie gewiß benutzen. Ich habe mir schon gedacht, daß Sie mir nicht alles sagen würden, was Sie wissen, und ich bin Ihnen für das, was Sie mir gesagt haben, sehr verbunden. Ich werde Ihnen nicht mehr schreiben, bis ich Ihnen etwas Wichtiges mitzuteilen habe. Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre Mitteilungen, und ich werde sie gewiß benutzen. Ich habe mir schon gedacht, daß Sie mir nicht alles sagen würden, was Sie wissen, und ich bin Ihnen für das, was Sie mir gesagt haben, sehr verbunden. Ich werde Ihnen nicht mehr schreiben, bis ich Ihnen etwas Wichtiges mitzuteilen habe.

selbständigen überwiegenden Werthe der antiken Weise, sondern im Gegentheil gerade in dem, was an dem Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Ausstattung und Begleitung, welche insbesondere in dem freiwillig auferlegten Zwange Veranlassung erhält, ihre ungewöhnlichen Seiten hervorzukehren und tiefer liegende Züge zu entfalten. Jedenfalls aber ist für die Kunstgeschichte die Musik der Alten, so weit sie uns erschlossen ist, von unleugbar großem Interesse, und auch der praktische, gebildete Musiker hat sich darum zu kümmern, um den Stand der Sache richtig würdigen zu können. Aber man soll sich vor blinder Ueberschätzung hüten, zu welcher in der That nur die vorurtheilsvolle absichtliche Vergötterung des sonst so hochstehenden klassischen Alterthums und das unerfüllbare Verlangen verleitet, die Alten auch in der Tonkunst auf dieselbe hohe Stufe zu erheben, auf welcher sie in Poesie und plastischer Kunst unleugbar gestanden, während deren Erreichung doch unwiderleglich erst dem modernen Zeitalter angehört und angehören konnte.

Bspl. 20.



Altenburg, Joh. Ernst, geb. 1734 zu Weißenfels, ein Sohn des dortigen herzogl. Kammertrompeters Joh. Kasp. A., der einer der berühmtesten Trom-

and the other at the end of the first quarter. The first observation was made with the 7-foot reflector, power 130, and the second with the 18½-inch reflector, power 130. The first observation was made at 10h 30m, and the second at 11h 30m

Klingsohr, Carl Heinrich, Sohn des Vor., Komponist, geb. 1. Juli 1814 in Berlin, gest. 9. Juli 1855 in Dresden, studierte 1829—32 unter Zelter und Bernhard Klein, ging 1833 nach Italien, wo er sich in Rom, Neapel und Florenz aufhielt, 1837 nach Wien, wo er Kapellmeister am Kärntnerthortheater wurde, 1841 Kapellmeister in Stuttgart, 1846 in Dresden. Seine Opern: Faustina (Text von Gustav Pfarrius), Romantische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Der Vampyr, Romantische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Der Wasserträger, Komische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Die Heimkehr, Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Die Nixe, Romantische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Der Bergmönch, Romantische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Der Kobold, Romantische Oper in 3 Akten, Text von Gustav Pfarrius, Leipzig, Stadttheater, 1852; Der Schatzgräber

zu Anfange hinzugesetzt — z. B. Menuetto alternativo — um anzudeuten, daß die beiden Haupttheile abwechselnd vorgetragen werden sollen.

Altflöte, s. Flöte (Flûte à bec).

Altgeige, s. Altviola.

Althän, nach der alten brittischen Heldensage das Oberhaupt der Barden des Königs Arthur; in Ossian's Gedichten als der Vater Cormar's genannt.

Altist (ital. altista, franz. haute-contre, — hoht-kongtr'), derjenige Sänger, der den Umfang der Altstimme (s. d.) besitzt, und sonach die dafür geschriebenen Partien singt: entweder Knaben- oder Frauenstimme (denn von den Kastraten dürfen wir doch jetzt wohl endlich ganz absehen). Die eigentlichen Altisten sind in unserer Zeit selten geworden, nicht etwa weil es von Natur an dieser Stimmengattung mangelt, sondern weil namentlich beim weiblichen Geschlecht die Ausbildung derselben oft aus leidiger Eitelkeit versäumt und die Stimme durch unwissende oder gewissenlose Lehrer gewaltsam zu einer Art von Sopran hinaufgeschraubt, d. h. eigentlich auf Kosten der Stimme selbst und vielleicht sogar der Gesundheit, ruinirt wird. Allerdings ist für den Oberflächlichen und Eiteln die Ausführung der Altstimme im mehrstimmigen Gesange weniger brillirend und hervortretend, aber bei guter Ausführung von bedeutendem Verdienst und großer Wirkung. Der Altist muß nicht nur eine gute Stimme besitzen; er muß auch musikalisch fest sein, sicher die Noten treffen, sehr sauber intoniren, und vor allen Dingen mit feinem Gefühl sich in die Harmonie der übrigen Stimmen einzufügen wissen, ohne zu sehr hervortreten zu wollen, wodurch der mehrstimmige Gesang leicht monoton wird, weil dem Alt vorzugsweise die ausfüllenden harmonischen Noten zugetheilt zu werden pflegen — aber andrerseits auch ohne unkräftig und matt seine Partie auszuführen, wodurch eben die harmonische Fülle beeinträchtigt werden würde. Bei der Besetzung von Chorkompositionen ist daher, namentlich auch bei denen aus älterer Zeit, auf ein richtiges Verhältniß der Altisten zu den übrigen Stimmen, sowohl der Zahl der Ausführenden als dem Volumen der Stimmen nach, sehr sorgfältige Rücksicht zu nehmen, soll die Wirkung nicht muthwillig beeinträchtigt werden.

Altklausel, bezeichnet beim vollkommenen Tonschlusse von der Dominante zur Tonika die Fortschreitung der Altstimme, die im Allgemeinen eine dreifach verschiedene sein kann. Entweder hat nämlich der Alt auf dem Dominantakk. die Oktave, welche liegen bleibt und im folgenden Tonikaakk. zur Quinte wird; oder er hat die Terz, die um eine Stufe steigt und zur Oktave — oder endlich die Septime, die um eine Stufe fällt und zur Terz des folgenden Akk.'s wird.

Altmuetter, Mathias, geb. 11. Febr. 1760 zu Bolderndorf in Oestreich, Sohn eines Landmanns, zeigte früh Talent und Neigung zur Musik und kam schon als Knabe in das sogenannte Kapellhaus (eine Pflanzschule für Kirchengesang und Musik) zu Wien, bildete sich hier namentlich auf den Saiteninstrumenten aus, trat später in Schikaneders Theaterorchester als Violinist und dann in das Orchester des Kärnthnerthortheaters. 1807 ward er zum k. k. Hofkapellmusiker ernannt und starb in Wien 16. Sept. 1821. Er war namentlich auch ein sehr bedeutender Virtuos auf der Bratsche und genoß als Künstler,

Digitized by Google

wie wegen seiner bescheidenen Anspruchslosigkeit und strengen Rechtlichkeit die allgemeinste Achtung.

Altnikol, geb. zu Anfang des 18. Jahrh., ein bedeutender Schüler (später Schwiegersohn) von J. S. Bach. Er galt seiner Zeit für einen tüchtigen Orgelspieler und Kirchenkomponisten. Unter seinen Kompositionen werden namentlich ein Magnificat und mehrere Kantaten, alle mit starker Besetzung, gerühmt; doch ist nichts davon gedruckt worden. Er war Organist zu Naumburg a. d. Saale, und fungirte als solcher noch 1759. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Alto, s. Altstimme.

Altobasso, ein in Italien, namentlich in Venedig früher sehr beliebtes und besonders von den unteren Volksklassen sehr gepflegtes Instrument, aus einem viereckigen, etwa $1^1/_2$ Fuß langen hölzernen Kasten bestehend, mit Darmsaiten in beliebiger Anzahl bezogen, welche mittelst Wirbel, die auf beiden Seiten angebracht waren, beliebig nach Maaßgabe der Stimmen oder der Instrumente, welche man mit dem A. begleiten wollte, gestimmt und durch Schlagen mit hölzernen Stäbchen oder Hämmerchen zum Tönen gebracht wurden. Der Ton selbst war summend oder brummend und der Spieler hatte gemeinhin noch eine Flöte dabei, welche er mit der rechten Hand behandelte und auf welcher er allerlei beliebte Volksweisen blies, während mit der linken Hand dem A. die nöthige Begleitung abgewonnen ward.

Alt-Oboe, s. Englisches Horn.

Alt' ottáva, sov. a. all' ottava (s. S. 21) oder ottava alta: die betr. Noten um eine Oktave höher auszuführen.

Altpommer, s. Bombard.

Altri, die anderen, die übrigen (Instrumente oder Stimmen), in Partituren gewissermaßen als eine Abkürzung angewendet, doch in neuerer Zeit weniger vorkommend.

Altschlüssel, Altzeichen, ist das der Altstimme vorgesetzte Zeichen, der C-Schlüssel auf der dritten Linie, der anzeigt, daß diese der Sitz des eingestrichenen c ist. Früher hatte man auch noch einen hohen Altschlüssel, dessen Sitz auf der zweiten Linie war, doch ist er ganz außer Gebrauch gekommen. Mit unserm Altschlüssel ist es für Singstimmen in neuerer Zeit fast derselbe Fall; die modernen Komponisten bedienen sich statt desselben des Diskant- (c auf der ersten Linie), oder wohl gar des Violinschlüssels. Mag es sein, daß ein Grund dafür in dem Umstande zu suchen ist, daß die tiefen Altstimmen mit dem Umfang bis zum kleinen f hinab, in der Gegenwart seltener gefunden werden (s. Altist), als noch im vorigen Jahrhundert, zu Händel's, Marcello's, Bach's ꝛc. Zeiten; der Hauptgrund für diese unzweckmäßige Neuerung liegt vorzugsweise in der Bequemlichkeit der Gesanglehrer und Gesangschülerinnen, die sich die Mühe sparen wollen, noch einen andern Schlüssel zu lernen. Daß diese Mühe bei guter Lehrmethode sehr gering ist, lehrt die Erfahrung. Für das Lesen und Spielen von Partituren ist aber die Kenntniß dieses wie der anderen noch gebräuchlichen Schlüssel nicht nur unbedingt nothwendig, sondern

Digitized by Google

Lee, A. (1900). Tables of the Gaussian "Tail" Function and of the Corresponding Moment Coefficients of Certain Asymmetrical Polygons. *Biometrika*, Vol. 1, pp. 277–283.

Pearson, K. (1900). On the Criterion that a given System of Deviations from the Probable in the case of a Correlated System of Variables is such that it can be reasonably supposed to have arisen from Random Sampling. *Phil. Mag.* (5), Vol. 50, pp. 157–175.

Pearson, K. (1900). Mathematical Contributions to the Theory of Evolution. VII. On the Correlation of Characters not Quantitatively Measurable. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 195, pp. 1–47.

Pearson, K. (1901). Mathematical Contributions to the Theory of Evolution. X. Supplement to a Memoir on Skew Variation. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 197, pp. 443–459.

Pearson, K. (1901). Mathematical Contributions to the Theory of Evolution. IX. On the Principle of Homotyposis and its Relation to Heredity, to the Variability of the Individual, and to that of Race. Part I. Homotyposis in the Vegetable Kingdom. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 197, pp. 285–379.

Pearson, K. (1901). Mathematical Contributions to the Theory of Evolution. X. On the Principle of Homotyposis and its Relation to Heredity, to the Variability of the Individual, and to that of Race. Part II. Homotyposis in the Animal Kingdom. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 197, pp. 381–482.

Pearson, K. (1901). Mathematical Contributions to the Theory of Evolution. XI. On the Influence of Natural Selection on the Variability and Correlation of Organs. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 200, pp. 1–66.

Pearson, K. (1901). On Lines and Planes of Closest Fit to Systems of Points in Space. *Phil. Mag.* (6), Vol. 2, pp. 559–572.

Pearson, K. (1902). On the Mathematical Theory of Errors of Judgment, with Special Reference to the Personal Equation. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 198, pp. 235–299.

Pearson, K. (1902). On the Systematic Fitting of Curves to Observations and Measurements. Parts I and II. *Biometrika*, Vol. 1, pp. 265–303; Vol. 2, pp. 1–23.

Pearson, K. (1902). On the Systematic Fitting of Curves to Observations and Measurements. Part II. *Biometrika*, Vol. 2, pp. 1–23.

Pearson, K. (1902). On the Mathematical Theory of Errors of Judgment, with Special Reference to the Personal Equation. *Phil. Trans. R. Soc. A*, Vol. 198, pp. 235–299

rend sie andrerseits auch sehr wohl geeignet ist, jugendliche Manneskraft und romantischen Heldensinn zu repräsentiren. — In der Harmonielehre bezeichnet man, namentlich im vierstimmigen Satze, die zweite Oberstimme mit dem Namen A., und in der Instrumentalmusik giebt man einzelnen Instrumentennamen diesen Zusatz (z. B. Altposaune, Altviola — letzteres kaum noch gebräuchlich), ohne indeß streng damit gerade die zweite Oberstimme bezeichnen zu wollen. Uebrigens ward früher stets die Altstimme mit dem C-Schlüssel auf der dritten Linie notirt. S. Altschlüssel, Stimme.

Altviola, auch bloß Viola oder Bratsche genannt; ital. Viola alta, Violetta oder Viola da braccia (-bratscha, daher „Bratsche"), Armgeige, zum Unterschied von der Viola di Gamba oder Kniegeige; franz. Alto, Quinte, Viole oder auch, doch jetzt seltener, Taille (Talj') — ein Bogeninstrument von bekannter Form, jetzt den Uebergang zwischen Violine und Violoncell bildend, ursprünglich jedenfalls die Mutter aller Bogeninstrumente, aus der erst später durch Verkleinerung des Umfangs und anderweiten Saitenbezug unsere Violinen entstanden sind. In ihrem Bau unterscheidet sich die Altviola von den Violinen nur durch die Größe und Weite des Körpers, die dann freilich auch eine sehr wesentliche Verschiedenheit des Tones bedingt, wenn auch die einzelnen Theile des Instruments denen der Violine an sich gleich sind. Der Umfang der Altviola erstreckt sich von c bis $\bar{\bar{g}}$ (für's Orchester, beim Solospiel auch wohl bis $\bar{\bar{c}}$). Sie hat bekanntlich vier Saiten, deren beide tiefsten, um ihnen mehr Schwere und Festigkeit in der Vibration zu geben, mit Silberdraht übersponnen sind, und wird quintenweise in c g $\bar{d}$ $\bar{a}$ gestimmt; übrigens ist es ein Irrthum mancher Spieler, wenn sie meinen, man müsse dem Instrument einen stärkern Bezug geben, als den Violinen: das c wird natürlich um eine Quinte stärker als das Violin-g genommen, die übrigen Saiten aber sind dieselben, weil sonst die Eigenthümlichkeit des näselnden Klanges auf diesem Instrumente zu stark hervortreten und der Ton dadurch beeinträchtigt werden würde. Es ist keine Frage, daß der dem Instrumente innewohnende sanfte Ernst, verbunden mit dem schon erwähnten, etwas näselnden Ton ihm einen gar eigenen Reiz giebt, und es ist in der That zu verwundern, daß man so lange seine trefflichen Eigenschaften fast gänzlich verkannt hat. Berlioz hat wohl Recht, wenn er sagt: die Viola ist ebenso beweglich und gewandt als die Violine; der Ton ihrer tiefen Saiten hat eine eigenthümliche Schärfe, die höheren Noten brilliren durch ihren schwermüthig leidenschaftlichen Accent, und ihr Klang im Allgemeinen, eine tiefe Wehmuth athmend, unterscheidet sich wesentlich von dem Klange der übrigen Bogeninstrumente. Und doch wurde sie so lange fast gar nicht beschäftigt oder doch nur zu unedlem und nutzlosem Gebrauche verwendet, meistens als Verdoppelung der Baßstimme in der höhern Oktave. Die Ursachen der langen Knechtschaft dieses edeln Instruments sind verschieden. Erstlich schrieben viele Tonsetzer des letzten Jahrhunderts selten einen rein vierstimmigen Instrumentalsatz und wußten folglich nicht, was sie mit der Viola anfangen sollten; fanden sie demnach nicht sogleich ein Paar Ausfüllnoten für sie, so beeilten sie sich,

Digitized by Google

und Lage auf dieser Hypothenuse, wie auf 100 und Richtung auf 0 gezogen Radii von Radii, auf welche die Verlängerung der Höhe eine Senkrechte ist. Es ist also die Verlängerung der Höhe auf 0 gezogen eine Senkrechte. Nun aber ist eine Senkrechte auf einer Senkrechten, und nennen wir diese, wie bei der zweiten Linie, die Linie 100, so ist die Verlängerung der Höhe auf 0 gezogen eine Parallele mit der Linie 100. Nun aber ist die Linie 100 eine Parallele mit der Linie 0, also ist auch die Verlängerung der Höhe auf 0 gezogen eine Parallele mit der Linie 0. Nun aber ist die Linie 0 eine Parallele mit der Linie 100, also ist auch die Verlängerung der Höhe auf 0 gezogen eine Parallele mit der Linie 100. Nun aber ist die Linie 100 eine Parallele mit der Linie 0

Hannay im Stichtag von September Wochenblatt dort, wenn auf dem Stichtag Blatt steht. Und ich muß dies in Bezug auf H. Lichtenstein sagen, der in seinem Reisewerke über Südafrika, das ich mit großem Vergnügen las, in der Nähe von Lake Ngami, nach meiner in dem Buch Blatt Blatt, „Blatt" nach einem Blatt Blatt Blatt

Beſetzung der Violen rechnen kann, da durch eine ſolche Theilung für das feinere Ohr wenigſtens leicht die gleichmäßige harmoniſche Tonwirkung beeinträchtigt wird. — Unter die beſten älteren Inſtrumente dieſer Gattung zählt man die von Hunger in Leipzig, einem Schüler Jauch's in Dresden, durch außerordentlich ſchönen Ton, gefällige Form und Dauerhaftigkeit ausgezeichneten, in den Jahren 1770—1780 etwa verfertigt, wie denn die deutſchen Saiteninſtrumentbauer in neuerer Zeit den italieniſchen und franzöſiſchen weit voranſtehen. In den franzöſiſchen Orcheſtern bedient man ſich einer kleineren Form der Violen, die die Größe der Violinen kaum überſteigen, aber höchſt unzweckmäßig ſind. — Die beſten Schulen für die Viola ſind von Bruni, Martin, Garaudé, Gebauer, Woldemar, Cupi ꝛc. Vergl. Bogeninſtrumente, Violine.

Altzeichen, ſ. Altſchlüſſel.

Alueri, ein italieniſcher Geſangskomponiſt aus dem Anfange des 18. Jahrh. Eine Anzahl ſeiner Kompoſitionen, unter Andern eine Kantate: Mia vita, mio bene, für Sopranſolo (mit beziffertem Baß), ſoll ſich im fürſtl. Muſikarchive zu Sondershauſen, neben einer großen Anzahl anderer von Aſtorga, Arioſti, Gasparini ꝛc. im Mſcr. aufbewahrt finden. Eine nähere Durchſicht und Beſchreibung dieſer 20 Foliobände umfaſſenden Mſcr.-Sammlung wäre erwünſcht. Ueber das Leben A.'s fehlen weitere Nachrichten.

Alvars, Pariſh-, ſ. Pariſh-A.

Alvimâre, P. A. **d',** auch wohl Dalvimâre (Delvimâre oder gar d'Alvincars, wie er bisweilen geſchrieben wird, iſt unrichtig), war um das Jahr 1800 ein ſehr bedeutender Harfenvirtuos und beliebter Lehrer ſeines Inſtruments in Paris. Man behauptete damals von ihm, er habe keinen ebenbürtigen Rivalen, auch nie einen in Frankreich gehabt; ebenſo ſoll er weſentlich zu der Verbeſſerung des Mechanismus der Harfe beigetragen haben, welche damals der Lautenfabrikant Couſineau ins Werk ſetzte. Mehrere Kompoſitionen für ſein Inſtrument (Sonaten, Variationen ꝛc.) zeugen wenigſtens nicht von bedeutendem Talent; es befindet ſich darunter auch ein Potpourri aus der „Zauberflöte", unter dem Titel: Les Mystères d'Isis, das man damals, da die genannte Oper der franzöſiſchen Kritik durchaus nicht gefiel, ſpottweiſe Les misères d'ici nannte. Schon um 1810 war übrigens A. faſt gänzlich verſchollen; ſein Geburts- und Todesjahr iſt nicht bekannt.

Alypius. Es gab zwei Philoſophen dieſes Namens in Griechenland, deren Einer zur Zeit des Euklides, etwa 300 Jahre v. Chr., der andere zur Zeit des Jamblichus, im vierten Jahrhundert n. Chr. lebte; letzterer ſoll eine Biographie des Jamblichus geſchrieben haben. Beide waren aus Alexandria und werden oft miteinander verwechſelt. La Borde in ſeinem Essai sur la Musique hat wohl zumeiſt dieſe Verwirrung angerichtet, und man iſt ihm unkritiſch genug ſtets gläubig darin gefolgt. Die *Εἰσαγωγὴ Μουσικὴ* (Introductio musica), welche von Joh. Meurſius 1616, und ſpäter von Meibomius 1652 herausgegeben worden, gehört dem Erſtgenannten dieſer beiden an, während der Andere gar nichts über Muſik geſchrieben hat, und das Bonmot, das Schilling

Digitized by Google

am 15. Juli, wo Robert eine Stelle bei der Münze in Paris erhielt, wo sie bis 1848 blieben. Ihr Salon war ein Sammelpunkt der Künstler und Gelehrten. Nach Ausbruch der Revolution 1848 begab sich Frau d'Agoult nach Nizza, wo sie Thiers, Lamartine, Ledru-Rollin, die Familie Bonaparte, Mignet, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Béranger, Rachel, Ristori, Sainte-Beuve und viele andere Berühmtheiten empfing. Nach dem Staatsstreich Napoleons III. ging sie nach Paris zurück, wo sie bis zu ihrem Tode lebte. Sie starb am 5. März 1876. Ihre Tochter Cosima, verheiratete Wagner, ist die Gattin des berühmten Komponisten. Ihr Sohn Daniel, geb. 1839, ist Maler und lebt in Florenz. Ihre Tochter Blandine, geb. 1835, verheiratete Ollivier, starb 1862. Ihr Sohn Emile, geb. 1837, ist Advokat und lebt in Paris.

Alexandre d'Agoult, Schriftstellerin.

Agoult, Marie Catherine Sophie de, Comtesse d', Schriftstellerin, wurde 1805 in Frankfurt a. M. geboren. Ihr Vater, der Bankier Parthay, war ein Jude, der sich taufen ließ. Sie heiratete 1827 den Grafen d'Agoult, trennte sich aber bald von ihm. Sie veröffentlichte unter dem Pseudonym Daniel Stern mehrere Romane, Novellen, Essays, Geschichtswerke und Briefe.

Agoult, Marie Catherine Sophie de, Comtesse d', auch unter dem Pseudonym Daniel Stern bekannte Schriftstellerin, geb. zu Frankfurt a. M. 1805, Tochter des Bankiers Jakob Philipp von Flavigny, trat 1827 in die Ehe mit dem Grafen Charles d'Agoult, trennte sich aber bald von ihm. Sie lebte in Paris, wo sie 1833 Liszt kennen lernte, mit dem sie 1835 nach Genf ging. Hier gebar sie ihre Tochter Cosima, die spätere Gattin Richard Wagners, und ihren Sohn Daniel. Später begab sie sich nach Italien, wo sie 1839 ihre Tochter Blandine gebar. Nach Paris zurückgekehrt, lebte sie in Verkehr mit Thiers, Mignet, Victor Hugo, Lamartine, Ledru-Rollin, Béranger, Rachel, Ristori, Sainte-Beuve, Eugène Sue, Alexandre Dumas und vielen anderen Berühmtheiten. Nach dem Staatsstreich Napoleons III. ging sie nach Nizza, wo sie 1854 Thiers, Mignet, Victor Hugo, Lamartine, Ledru-Rollin, die Familie Bonaparte, Rachel, Ristori, Sainte-Beuve, Eugène Sue, Alexandre Dumas und viele andere Berühmtheiten empfing. Nach dem Staatsstreich Napoleons III. ging sie nach Paris zurück, wo sie bis zu ihrem Tode lebte. Sie starb am 5. März 1876. Ihre Tochter Cosima, verheiratete Wagner, ist die Gattin des berühmten Komponisten. Ihr Sohn Daniel, geb. 1839, ist Maler und lebt in Florenz. Ihre Tochter Blandine, geb. 1835, verheiratete Ollivier, starb 1862. Ihr Sohn Emile, geb. 1837, ist Advokat und lebt in Paris.

Alexandre d'Agoult, Schriftstellerin.

Agoult, Marie Catherine Sophie de, Comtesse d', Schriftstellerin, wurde 1805 in Frankfurt a. M. geboren. Ihr Vater, der Bankier Parthay, war ein Jude, der sich taufen ließ. Sie heiratete 1827 den Grafen d'Agoult, trennte sich aber bald von ihm. Sie veröffentlichte unter dem Pseudonym Daniel Stern mehrere Romane, Novellen, Essays, Geschichtswerke und Briefe.

Amiel, Henri Frédéric, Philosoph und Dichter, geb. 1821 zu Genf, wo sein Vater Professor der Theologie war. Er studierte in Berlin und Göttingen, wurde 1849 Professor der Ästhetik und Moralphilosophie in Genf, wo er 1881 starb. Sein Tagebuch, das er 17 Jahre lang führte, ist 1883 in 2 Bänden herausgegeben worden.

selbst mit dem berühmten J. N. Hummel rivalisirte und nicht hinter ihm zurückblieb. Auch mehrere seiner Kompositionen sind gedruckt und beifällig aufgenommen worden. Früher Hofsekretair der ungar. Hofkanzlei trat Graf A. 1809 bei der ungarisch-adeligen Insurrektion als Rittmeister in das Korps des Preßburger Komitats, ward 1824 Palatin bei den erzbischöfl. Vajkaer Ersek-Leler Stühlen, und 1831 am 18. Mai nach Wien als k. k. Hofmusikgraf berufen, wo er 17. Mai 1845 starb, nachdem er 1838 die geh. Rathswürde erhalten. In seiner bedeutenden musikalischen Stellung förderte er die Kunst nach besten Kräften, und seine Verdienste als Chef des gesammten Musikwesens in Oestreich verdienen die höchste Anerkennung. Dabei war er zugleich ein wahrhaft theilnehmender Freund jedes einzelnen Mitgliedes seiner Kapelle und förderte wie die klassische, so namentlich auch die moderne Musik, und besonders auch junge vaterländische Talente; nicht minder aber unterstützte er auch nach Möglichkeit den fremden Künstler, dem er mit herzlicher Humanität stets als ein wahrhaft würdiger Kunstmäcen entgegenkam. Seiner feinen Beobachtungsgabe, seiner Kunstliebe, seiner edeln Großherzigkeit hat die Welt den genialen Künstler Franz Liszt zu danken; denn Graf A. war es im Verein mit dem Grafen Szapary, der sechs Jahre die Mittel zur künstlerischen Ausbildung des jugendlichen Talents darreichte, nachdem er dessen Vater dahin vermocht hatte, den damals etwa achtjährigen Knaben ganz der Tonkunst zu weihen. Das allein schon wäre ein Verdienst, das des Grafen A. Namen ein ehrenvolles und dankbares Andenken in den Annalen der Musikgeschichte sichert. Mit ihm erlosch übrigens der Mannsstamm des alten, seit Jahrhunderten berühmten Geschlechts.

Amadei, ein ital. Opernkomponist zu Anfang des 18. Jahrh., von dem wir indeß nichts weiter wissen, als daß er in Gemeinschaft mit Orlandini eine Oper Arsace komponirt, welche 1722 in Hamburg mit Beifall gegeben, und von Mattheson, dem Uebersetzer des italienischen Textes — in welchem unter dem Arsaces der Graf Esser und unter der Statira die Königin Elisabeth von England gemeint sein soll — als eine sehr habile Tonschöpfung bezeichnet worden. Das Princip der „Theilung der Arbeit" auch auf rein geistigem Gebiete ist demgemäß keineswegs eine so moderne Erfindung als die Geschichtsunkundigen so oft behaupten; ob es aber zum Heile der Kunst im Allgemeinen, des einzelnen Kunstwerks insbesondere gereiche, ist eine jedenfalls nicht schwer zu beantwortende Frage!

Amadio, Pippo, ein ital. Musiker aus dem Anfang des vor. Jahrh., blühete um 1720, und wird als einer der ausgezeichnetsten Violoncellspieler aller Zeiten gepriesen, und ein Adagio seiner Komposition für das genannte Instrument bezeichnete selbst der berühmte Romberg als den schönsten, tief poetisch empfundenen Morgentraum. Es zeugt von großer Innigkeit und außerordentlicher Zartheit, und bekundet deutlich den schönen, gesangreichen Ton, auf den, neben einer für damalige Zeit sehr bedeutenden, soliden Fertigkeit, A.'s hauptsächlichstes Streben gerichtet gewesen zu sein scheint. Die Vermuthung, er sei mit dem Komponisten Amadei (der Aehnlichkeit des Namens halber) eine und

Digitized by Google

dieſelbe Perſon, ſcheint unhaltbar, weil ſonſt Mattheſon jedenfalls ſolcher Virtuoſität bei Jenem gedacht haben würde.

Amadori, Giuſ., einer der bedeutendſten Komponiſten der römiſchen Schule zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrh., zur Zeit als in Neapel die großen Meiſter Leonardo da Vinci, Leonardo Leo und Porpora blüheten; als meiſterhafter Sänger angeblich ein Schüler des berühmten Bernacchi von Bologna, zugleich ein trefflicher Lehrer des Geſangs und der Kompoſition, und nach dem Zeugniſſe ſeiner Zeitgenoſſen einer der edelſten, liebenswürdigſten Menſchen und ein wahrhaft beſcheidener Künſtler. Unter ſeinen ausgezeichneten Kirchenkompoſitionen wird namentlich ein großes Oratorium: Il Martiro di S. Adriano, gerühmt, 1702 zu Rom mit außerordentlichem Beifall aufgeführt; auch findet ſich unter den Mſcr. des fürſtl. Muſikarchivs zu Sondershauſen eine Kantate: Pria che giunge a godere, für Sopranſolo (mit beziffertem Baß) von ſeiner Kompoſition. Weitere Nachrichten über ihn ſind ſo wenig, als andere ſeiner Kompoſitionen noch vorhanden. Jedenfalls aber iſt er nicht mit einem Sänger Amadori zu verwechſeln, der 1754 in Berlin ſich aufhielt.

Amadri, Mich. Angelo, ein namhafter Kirchenkomponiſt und Kontrapunktiſt aus dem 16. Jahrh., von dem wir übrigens nichts weiter wiſſen, als daß Mich. Prätorius in ſeinem Syntagma mus. Bd. 3, S. 7, ihn in der Reihe berühmter Motettenkomponiſten jener Zeit mit aufführt.

Amaduzzi (Amadutſchi), Donato, ein angeblich bedeutender Komponiſt des 17. Jahrh., von welchem aber auch alle näheren Nachrichten fehlen. Eine Anzahl ſeiner Kompoſitionen im Mſcr. ſoll ſich früher im Beſitz des Stadtrichters Herzog zu Merſeburg befunden haben; wo dieſelben nach deſſen Tode hingekommen, ſcheint nicht zu ermitteln.

Amalarius Symphorius (nicht Symphoſius), ein gelehrter Benediktiner zu Ende des 8. und zu Anfang des 9. Jahrhunderts (die Angabe bei C. F. Becker, der ihn in's 12. Jahrh. ſetzt, beruht auf einem Druckfehler), angeblich ein Schüler Alcuin's, Direktor der Palaſtſchule Ludwig des Frommen, Abt von Hornbach, dann Chorbiſchof der Diöceſe Lyon, ſpäter der zu Trier (nicht Prieſter zu Metz, wie gewöhnlich angegeben wird). Er ſchrieb unter Andern ein Werk De divinis s. Ecclesiae officiis, in welchem er de choro cantorum (Cap. 3), de vestimento cantorum (Cap. 4), de officio lectoris et cantoris (Cap. 14) handelt, ſchon im Jahre 820, gab es aber vielfach verbeſſert 827 aufs Neue heraus, nachdem er eine Reiſe nach Rom gemacht hatte, um ſich von den Kultusformen der römiſchen Kirche an der Quelle zu unterrichten. Die beſte Ausgabe dieſes Werks, der auch ein zweites: De ordine Antiphonarii angefügt iſt, in welchem A. den römiſchen mit dem gallikaniſchen Ritus zu verſchmelzen ſtrebt, befindet ſich in der Lyoner Bibliotheca Patrum, und einen Anhang (Supplementum ad libr. IV. Amalarii de divinis officiis) von Aldemarus Cabanensis findet man in Mabillon's Annalen. Beide Werke ſind Ludwig dem Frommen zugeſchrieben und erregten ihrem Vfr. einen ſehr heftigen Streit mit Agobardus (ſ. d.). Er ſtarb um 837, nicht erſt um 900, wie Czerny angiebt.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig.

Antworten, die, s. unter Antwort.

Antwortl, Benedikt, Benediktus — vom griech. Eigenschaftsw. eulogetos, d. i. gesegnet, gepriesen, lobenswürdig, lobenswert, gut, tüchtig, ehrenhaft, brav, rechtschaffen, wacker, redlich, ehrlich, wahrhaft, treu, zuverlässig, gewissenhaft, gerecht, billig, gütig, mild, freundlich, gefällig, dienstfertig, höflich, artig, sittsam, keusch, rein, unschuldig, fromm, gottesfürchtig, heilig, selig, glücklich, wohlhabend, reich, gesund, kräftig, stark, schön, angenehm, lieblich, wohlgefällig, wohlschmeckend, wohlriechend, gut, wohl, recht, sehr, ziemlich, genug, gern, leicht, glücklich, wohlan, wohlauf, wohlgemut, wohlbehalten, wohlbekannt, wohlberaten, wohlbestellt, wohlgeboren, wohlgefällig, wohlgefallen, wohlgemut, wohlgesinnt, wohlgestalt, wohlhabend, wohlig, wohlmeinend, wohlschmeckend, wohlsein, wohltätig, wohltun, wohlwollend, wohlwollen, wohlzutun, wohlzutuend, wohlzutuendes, wohlzutuendes Tun, wohlzutuendes Werk, wohlzutuendes Wesen, wohlzutuendes Wirken, wohlzutuendes Wollen, wohlzutuendes Wort, wohlzutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes, wohlzutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Tun, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Werk, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wesen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wirken, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wollen, wohlzutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Zutuendes Wort, wohlzutuendes Z

quatre violons du roi der französischen kön. Kammermusik waren von den Amati's, man sagt nach der Konstruktion des Andreas A., auf Befehl König Karl's IX. von Frankreich, eines großen Musikliebhabers, verfertigt, und zeichneten sich ebenso sehr durch ihren trefflichen Ton als die kostbare Ausstattung aus. Uebrigens sollen aus der Fabrik der Amati auch Bässe, obwohl in nur geringer Zahl hervorgegangen sein, die alle vorzüglichen Eigenschaften ihrer Violinen theilten.

Amato, Vincentio (auch wohl Amatus genannt), geb. 6. Januar 1629 zu Cinnima (?) auf der Insel Sizilien, gest. als Dr. theol. und Domkapellmeister zu Palermo 29. Juli 1670. Er hatte sich neben einer gründlichen theologischen Bildung tiefe und umfassende Kenntnisse in der Musik, besonders auch im Kontrapunkt angeeignet, und war namentlich in seiner amtlichen Stellung für Verbesserung des musikalischen Theils des Gottesdienstes und der Kirchenmusik überhaupt sehr thätig. Außer einer Oper L'Isauro, welche 1664 zu Aquila erschien und nicht von besonderer Bedeutung ist, hat er noch Sacri concerti, zwei- bis fünfstimmig, sowie Messa e Salmi di vespro e compieta, vier- und fünfstimmig, zu Palermo 1656 erscheinen lassen, die sich als tüchtige Arbeiten empfehlen.

Ambĭtus (auch wohl Diapason, s. ds.), Umfang, ist ein jetzt ziemlich veralteter lateinischer Ausdruck, statt dessen man sich des angeführten deutschen Wortes bedient. Der Amb. (Umfang) einer Stimme oder eines Instruments bezeichnet die Tonweite, den Abstand vom tiefsten erreichbaren Tone bis zum höchsten — bisweilen auch wohl „Register" genannt — oder auch die sämmtlichen Töne, welche eine Stimme oder ein Instrument hervorzubringen vermag (über den Umfang der einzelnen Singstimmen oder musikalischen Instrumente sind die einzelnen Artikel zu vergleichen); endlich auch wohl den Inbegriff aller Töne unsers modernen Tonsystems. — Früher bedeutete Amb. die Grenzen, innerhalb welcher eine Melodie sich bewegen durfte. Diese waren ursprünglich sehr eng, denn die ältesten Kirchengesänge überschritten selten den Umfang einer Quinte, wenigstens nicht den einer Sexte (vgl. Alphabet und Accentus ecclesiastici), wofür wir in dem gregorianischen liturgischen Gesange, wie in den Antiphonien und Responsorien der protestantischen Kirche, die jenen nachgebildet sind, einen Beweis finden. Später ward der Amb. auf eine Oktave — authentisch vom Grundton, plagalisch von der Quinte aus gerechnet — erweitert, und bald setzte man dem noch zwei weitere Töne hinzu, bis endlich bei der allmäligen Reformation, durch welche die alten Tonarten von den modernen verdrängt wurden, jeder derartige Zwang in Wegfall kam. — Außerdem aber bedeutet: Amb. auch in der Fugenlehre den Umfang der Tonarten, in welche eine Fuge regelrecht und förmlich ausweichen durfte, und man hatte da drei Klassen oder Klauseln, die clausula primaria, secundaria, tertiaria. Die Cl. primaria bedeutete die Ausweichung in die Dominante (c nach g, a nach e); die Cl. secund. die Ausweichung in die Paralleltonart (c nach a, a nach c); die Cl. tert. endlich die Ausweichung in die Terz in Dur (c nach e), oder in die Sexte in Moll (a nach f).

Ambleville, Charles **d',** Jesuit, namhafter französischer Kirchentonsetzer,

lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zu Paris. Es ward von ihm 1634 zu Paris gedruckt: Octonarium sacrum, s. Canticum beatae Virginis per diversos ecclesiae tonos decantatum, und 1636 ebendas. eine sechsstimmige Harmonia sacra s. Vesperae in dies tam dominicas, tam festas totius anni, una cum missa et litaniis beatae Virginis.

Ambon, ein griech. Wort, in der alten christl. Kirche der etwas erhöhete Ort im Schiff der Kirche, dicht am Chore, von dem aus die biblischen und kirchlichen Vorlesungen gehalten wurden; auch das kirchliche Sängerpult. Daher **Ambonoklasten,** eigentlich Pultzerbrecher, aber in der älteren Kirchengeschichte nur in dem Sinne: Eiferer gegen die Kirchenmusik, Feinde derselben, gebraucht.

Ambronn, Pet. Chrn., geb. 10. Dezbr. 1742 zu Meiningen, ein tüchtiger Musiker, später als herzogl. Kammermusikus und Cembalist der Hofkapelle in seiner Vaterstadt angestellt. Er gehört zu den trefflichsten Spielern seines Instruments, und soll, nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen, eine ganz außerordentliche Fertigkeit besessen haben. Daneben aber wußte er präzis und delikat, mit feinem Geschmacke vorzutragen, und bewährte sich namentlich als Meister in freien Phantasien, die stets ebensoviel wirkliche Phantasie, Gefühl und Erfindungsgabe, als ausgebreitete und gründliche theoretische Kenntniß und Gewandtheit selbst in den kontrapunktischen Künsten bekundeten. Allen Aufforderungen zur Herausgabe von Kompositionen setzte er konsequent seine hartnäckige Abneigung gegen „die papiernen Denkmäler der Komponisten" entgegen; es war ihm genug, als Virtuos und Tondichter im engeren Kreise nach Verdienst gewürdigt zu werden. Er soll gegen Ende des vor. Jahrh. gestorben sein.

Ambros, Aug. Wilh., geb. zu Mauth im Prager Kreise Böhmens am 17. Novbr. 1816. Mor. Bermann erzählt von ihm: Die musikalische Anlage zeigte sich bei ihm sehr bald, da er kaum vier Jahr alt jede gehörte Melodie richtig nachsang und bald auch auf dem Klavier nachzuspielen anfing, auch wohl damit allerlei Veränderungen, Umkehrungen u. dergl. versuchte. Seine Eltern hatten ihn indeß für den Staatsdienst bestimmt und er erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, ohne daß dabei die musikalischen Anlagen irgendwie berücksichtigt wurden. Dies geschah auch noch nicht, als er auf das Gymnasium nach Prag gekommen war, wo der bekannte Dichter Uffo Horn sein Studien- und Stubengenosse ward. Vielmehr wurde sein musikalisches Talent hier so unterdrückt, daß der Kunstdrang des Knaben auf anderm Wege sich Luft zu machen suchte, und er sich einen Platz in der Prager Zeichenakademie errang, die er mehrere Jahre sehr fleißig besuchte, und dabei seine Phantasie in gar gewaltigen Schwung brachte. Endlich aber kam der entscheidende Moment, wo es ihm klar wurde, daß Gypsbüsten und Modellakte sein Sehnen nicht zu stillen vermöchten. Er hatte einer Aufführung des Don Juan beigewohnt, kam in ungeheurer Aufregung aus dem Theater nach Hause, und nun dachte und träumte er nur Musik. So oft er an den Schaufenstern der Musikalienhändler vorüberging, blieb er stehen: „Wenn ich nur wüßte, welche von diesen Noten c und welche d heißt; das Uebrige wollte ich mir dann schon selbst finden." Diesen Gedanken zu verwirklichen, bat er einen seiner Schulgenossen, der unter der

Digitized by Google

Lange schon ist ein geistiger Bruder auf, an einer Stunde in der Mundart vor der Welt zu treten, etwas Neues wagend Kühnes, Ungeahntes, Ungehörtes, das Gefühl der Zeit Ausdrückendes. Ich bin Mensch genug, Verständnis für das und jedes künstlerische Bringen, wo es Kunst ist, mir irgendwo von Herzen zu fühlen und mich zu freuen, wenn es so ist. Ich bin Künstler genug, um Kunst, wo sie mir begegnet, als solche zu erkennen und zu ehren. Ich bin Gelehrter genug, um Kritik zu üben, wo Kunst nicht ist, und Kritik zu üben, wo Kunst ist. Ich bin Mensch, Künstler, Gelehrter, und darum bin ich Kritiker. Ich bin Kritiker, und darum bin ich Mensch, Künstler, Gelehrter. Ich bin Kritiker, weil ich Mensch, Künstler, Gelehrter bin

Lord of Ireland, and Earl of Pembroke, and Strigoil, and Chepstow, and Leinster, and Wexford, and Kildare, and Carlow, and Kilkenny, and Waterford, and Cork, and Kinsale, and Limerick, and Tipperary, and Meath, and Dublin, and Drogheda, and Ulster, and Connaught, and Munster, and Ossory, and Desmond, and Thomond, and Ormond, and Tyrone, and Tyrconnel, and Fermanagh, and Monaghan, and Longford, and Westmeath, and Offaly, and Leix, and Wicklow, and Catherlough, and Kerry, and Sligo, and Mayo, and Roscommon, and Clare, and Galway, and Leitrim, and Antrim, and Down, and Armagh, and Cavan, and Donegal, and Derry, and Lough Foyle, and Lough Neagh, and Lough Erne, and Lough Ree, and Lough Corrib, and Lough Mask, and Lough Swilly, and Lough Carlingford, and Lough Strangford, and Lough Ramor, and Lough Gara, and Lough Allen, and Lough Melvin, and Lough Derg, and Lough Rea, and Lough Arrow, and Lough Gill, and Lough Conn, and Lough Key, and Lough Ennell, and Lough Owel, and Lough Sheelin, and Lough Gowna, and Lough Kinale, and Lough Ennell, and Lough Iron

im Bidschowerkreise in Böhmen. Hier widmete er sich neben seinem Amte hauptsächlich und mit großer Neigung der Ausbildung von Schülern auf der Klarinette, deren er treffliche gezogen hat. Er starb zu Forst 22. Septbr. 1776.

Ambrosianischer Gesang, hieß in früherer Zeit bis zu der bedeutenden Reform, welche Gregor I. im sechsten Jahrh. im Kirchengesange veranlaßte, der alte choralmäßige Gesang, welchen Ambrosius (s. d.) auf Grundlage der sogenannt authentischen Tonarten der Griechen in der abendländischen Kirche eingeführt hat. Später aber und bis auf die Gegenwart herab bezeichnet man mit dem Namen Ambr. Ges. (oder auch Ambr. Lobgesang) das Te Deum laudamus, „Herr Gott, dich loben wir," das noch heute in der kathol. und protestant. Kirche bei feierlich-freudigen Gelegenheiten entweder von der Gemeinde als Choralgesang, oder vom Sängerchore mit oder ohne Instrumentalbegleitung (und dann gewöhnlich mit dem ursprünglichen lateinischen Texte, der in einer Unzahl von Kompositionen fast aller bedeutenderen älteren und neueren Tonsetzer in größerer oder geringerer Ausdehnung vorhanden ist) gesungen wird. Uebrigens ist durch historische Untersuchungen hinlänglich erwiesen, daß die Annahme, das ursprüngliche Te Deum laudamus rühre von Ambrosius her, auf einem Irrthum beruht. Mehr Grund hat man, den Bischof Nicetius von Trier (um 535) für den Verf. des Gesanges zu halten; Andere schreiben ihn schon dem alexandrinischen Bischofe Athanasius (326—373) zu, der ein großer Musikfreund war und in den Jahren 336—338 in Trier im Exil lebte. Die früheste Erwähnung desselben findet sich in der Mönchsregel des Benedikt von Nursia um die Mitte des 6. Jahrhunderts. Uebrigens beruht er auf einem kurzen, schon seit den ältesten Zeiten in der griechischen Kirche gebräuchlichen Psalm, der zur Abendandacht gesungen wurde, wie andrerseits unser „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" auf einem ähnlichen griechischen Morgenpsalm fußt, und ward in der lateinischen Kirche ursprünglich als Hymnus in honorem sanctae trinitatis bezeichnet; in der Form, wie die protestant. Kirche ihn jetzt gebraucht, hat Luther ihn 1533 übersetzt. Die Melodie desselben ist die uralte; der Gesang vertheilt sich unter zwei Chöre, deren erster eigentlich den Gesang des Priesters am Altare repräsentirt, weshalb er nur von Männerstimmen oder von einer Stimme ausgeführt werden sollte, während der zweite den Gesang der Gemeinde oder des Chors von der Orgel her vorstellt. Dieser Choral ist (neben der alten, jetzt fast ganz außer Gebrauch gekommenen Litanei) der einzige Repräsentant der von Ambrosius aus der griechischen Kirche aufgenommenen Form des Wechselgesanges.

Ambrosius, einer der berühmtesten Kirchenväter, der Heilige genannt, geb. wahrscheinlich um 340 zu Trier, wo sein Vater als Statthalter von Gallien sich aufzuhalten pflegte. Er erhielt eine treffliche Erziehung, widmete in Mailand sich der juristischen Laufbahn und ward schon 369 zum Präfecten in Oberitalien und Mailand ernannt, wo er durch Sanftmuth und Weisheit die Achtung und Liebe des Volks in hohem Grade gewann. Er ward deshalb 374 vom Volke, das er in der Kirche bei einem Aufruhr wegen der Wahl eines neuen Bischofs zur Ruhe ermahnte, selbst, obwohl er erst Katechumen und noch

Digitized by

nicht getauft war, zum Bischof erwählt. Eine Stimme, man sagt es sei ein Kind gewesen, rief plötzlich: „Ambrosius soll Bischof sein!" und alsbald hallte dieser Ruf in der ganzen Kirche von Katholiken und Arianern einmüthig wieder. Lange weigerte er sich, da er noch nicht getauft und des heiligen Amtes ganz unkundig sei, ja er floh aus der Stadt, als das Volk von seinem Begehren nicht abstand, bis endlich Kaiser Valentinianus ihm die Uebernahme des Amtes befahl — das Gedächtniß dieser Begebenheit feiert die kathol. Kirche noch jetzt am 7. Dezbr. — das er dann bis zu seinem Tode 397 treulichst verwaltete. Mit großem Eifer nahm er des durch die Arianischen Streitigkeiten hart bedrängten Glaubens sich an und erwarb sich durch seinen sanften und milden, aber gegen jede Ungerechtigkeit strengen und unbeugsamen Charakter die allgemeinste Verehrung, da er kein Ansehen der Person kannte und einst den Kaiser Theodosius, der durch Rufinus 7000 Thessalonier um einer Empörung willen hatte niedermetzeln lassen, von der Kirchthür zurückwies, ihn in den Bann that und erst nach achtmonatlicher strenger Buße ihn wieder in die Gemeinschaft der Kirche aufnahm. Man schreibt dem A. gemeinhin dreißig verschiedene Hymnen zu, unter welchen indeß nur zwölf entschieden von ihm verfaßt sind, und unter denen als die bekanntesten genannt werden mögen: O lux beata trinitas („Der du bist drei in Einigkeit"), Veni redemtor gentium („Nun komm', der Heiden Heiland"), Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Splendor paternae gloriae etc. Mit Unrecht dagegen nennt man ihn als Vfr. des Te Deum laudamus (s. Ambros. Gesang). Der Einfluß des A. auf das kirchliche Gesangwesen war ein außerordentlich bedeutender, und mag hier noch nach den bewährtesten Quellen eine kurze Darlegung finden. Allerdings hatte man schon früher im Abendlande, nachdem einmal ein öffentlicher Kirchengesang ins Leben gerufen war, auch die Pflege desselben sich angelegen sein lassen, und in dem Maaße, wie der Gottesdienst an Pracht und Feierlichkeit in den Tempeln zunahm, auch den Kirchengesang mehr und mehr ausgebildet. Neben den Lektoren, welche Predigten (Homilien) vorzulesen hatten, wurden aus den jüngeren Geistlichen besondere Kirchensänger (Cantores, Ψάλται) schon durch die laodicenische Kirchenversammlung im Jahre 364 aufgestellt. Diese sangen theils allein, theils wechselten sie mit den Chören der Gemeinde ab, und Papst Sylvester hatte schon 330 in Rom eine Gesangschule zur Bildung eines kirchl. Sängerchors errichtet, welcher an Festtagen, bei Prozessionen und sonstigen Feierlichkeiten in sämmtlichen Kirchen der Stadt die musikalischen Aufführungen zu besorgen hatte. Allein der Charakter des Kirchengesanges blieb immer noch wie zu Anfange, ein gesangartiges Recitiren der Worte mit sehr geringer Modulation der Stimme, ein kunstloses, monotones Absingen von Gebeten mit einigen musikalischen Accenten. Ambrosius aber faßte die bisherigen vereinzelten Bestrebungen, die musikalische Bildung der griechischen Welt und die melodischeren Klänge griechischen Gesangs auch auf den christlichen Gottesdienst namentlich im Abendlande zu übertragen, umsichtig und fest zusammen, und führte so einen melodischen Kirchengesang, einen recitativartigen Gesang mit bestimmter Modulation und rhythmischen Accenten ein,

[Ber+94] Christian Berger, Hans-Peter Bischof, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, Lukas Steiner, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2016 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 1994, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.1994.639523.

[Bis+16] Hans-Peter Bischof, Christian Berger, Lukas Steiner, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2016 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 2016, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.2016.7535388.

[Bis+17] Hans-Peter Bischof, Christian Berger, Lukas Steiner, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2017 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 2017, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.2017.7535388.

[Bis+18] Hans-Peter Bischof, Christian Berger, Lukas Steiner, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2018 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 2018, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.2018.7535388.

[Bis+19] Hans-Peter Bischof, Christian Berger, Lukas Steiner, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2019 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 2019, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.2019.7535388.

[Bis+20] Hans-Peter Bischof, Christian Berger, Lukas Steiner, Raimund Kirner, Frank Mueller, Irfan Sljivo, and Florian Wolf. "Towards Hardware-in-the-Loop Testing of Autonomous Cars". In: *2020 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*. 2020, pp. 223–228. DOI: 10.1109/IVS.2020.7535388.

Zeit, etwa um das Jahr 60 n. Chr., genannt wird, mag wenigstens hier erwähnt sein.

Ambubajae, hießen Gesellschaften von syrischen Pfeiferinnen, welche zur Kaiserzeit in Italien und namentlich in Rom, gleich unsern „wandernden Musikanten" oder Harfenmädchen umherzogen, bei festlichen Gelegenheiten oder sonst auf Straßen und Märkten spielten und sangen, und dadurch ihren Unterhalt zu erwerben suchten. Meist waren es leichtfertige Dirnen, wie das aus Sueton's Berichten (im Leben Nero's) sehr unzweideutig hervorgeht.

Ambulánt, herumziehend; daher ambul. Musikanten, wandernde Musikanten, wie wir sie auf Messen, Jahrmärkten ꝛc. so oft bis zum Ueberdruß hören müssen.

Ame (ahm'), eigentlich: die Seele, das Leben. Insbesondere die französ. Bezeichnung des Stimmstocks in den Geigeninstrumenten.

Amelingue (Amelénghʼ), scheint wirklich nur der französirte Name des deutschen Instrumentmachers Amelung zu sein, der als Holzblasinstrumentfabrikant zu Anfang dies. Jahrh. in Paris lebte, und namentlich durch seine trefflichen, außerordentlich gesuchten und geschätzten Klarinetten sich auszeichnete. Diese haben einen sehr schönen, gesangreichen, runden und weichen, doch aller Energie fähigen Ton, eine sehr leichte Ansprache, ein sehr richtiges Verhältniß im Klange der höheren und tieferen Töne, und empfehlen sich gleichzeitig durch ein zwar einfaches, aber sehr geschmackvolles Aeußere.

Amendola, ein ital. Komponist aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrh. Im Jahr 1780 ward eine von ihm gesetzte Oper: Il Begliarbei di Caramania, in Dresden gegeben und mit großem Beifalle aufgenommen. Vielleicht war er ein Nachkomme des berühmten italien. Malers Amendola, doch ist über sein Leben und Wirken keine weitere Nachricht zugänglich.

Amerbach (oder Ammerbach, Elias **Nikolaus,** genannt A.), etwa um 1540 wahrscheinlich in Sachsen geb., von Jugend an voll Eifer für die Tonkunst und auf längeren Reisen dafür noch mehr sich ausbildend, ward um das Jahr 1570 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig. Worin die Behauptung bei Schilling ihre Begründung findet, A. sei ein „großer, vielleicht der größte Kontrapunktist des 16. Jahrh. gewesen", läßt sich ebensowenig erklären, als die Erwähnung eigener Kompositionen desselben, da nirgend solche vorhanden sind, weder in der von ihm herausgegebenen „Orgel- oder Instrument-Tabulatur", noch in anderen Sammlungen damaliger Zeit, noch in eigenen Ausgaben, wie hierauf schon C. F. Becker mit Recht aufmerksam gemacht hat. Das eben erwähnte, von ihm 1571 in Leipzig (gedruckt durch Jak. Berwald's Erben) herausgegebene Werk enthält eine kurze „Anleitung für die anfahenden Discipel der Orgelkunst" in fünf Kapiteln; sodann die für die Orgel eingerichteten geistlichen und weltlichen Lieder und Tänze (196 Quartseiten) in großer Mannichfaltigkeit und meist mit Angabe der Komponisten — alles übrigens nicht in Noten, sondern durchgehends in deutscher (Buchstaben-) Tabulatur. — Noch ein Organist desselben Namens, Anton **A.,** soll um dieselbe Zeit in braunschweigischen Diensten gestanden haben.

Digitized by Google

Ameyden, Chrstn. (auch bisweilen Hameyden), ein Niederländer, namhafter Komponiſt des 16. Jahrh., zu Paleſtrina's Zeit Sänger in der päpſtlichen Kapelle, wo er auch als Tonſetzer wie wegen ſeiner wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe überhaupt ein großes Anſehen behauptete. Verſchiedene ſeiner Werke, namentlich Meſſen, werden unter den muſikaliſchen Schätzen des päpſtlichen Archivs aufbewahrt.

Ami, Kapellmeiſter an der Kathedralkirche zu Rouen im Anfange des 18. Jahrh., ein wackerer Kirchenkomponiſt, der 1721 zu Paris Cantates, petits Motets à 1, 2 et 3 voix, et un Cantique nouveau en deux Choeurs et Symphonie ajoutée (zunächſt für das Oſterfeſt beſtimmt) herausgab, wo er in der Vorrede zugleich von der Kirchenmuſik und deren rechter Beſchaffenheit handelt.

Amico, Raymund, geb. zu Noto auf Sizilien zu Ende des 16. Jahrh., trat in den Dominikanerorden und war als tüchtiger Kirchenkomponiſt ſeiner Zeit geſchätzt; man hat von ihm (in italieniſcher Sprache): Motetti a 1, 2, 3, 4 voci, welche 1621 in Meſſina erſchienen ſind.

Amiconi, Ant., ein ital. Opernkomponiſt des 18. Jahrh. aus Neapel, der ſeit 1783 in dem Mailänder Komponiſtenverzeichniſſe mehrmals genannt wird und für das Theater ſehr thätig geweſen zu ſein ſcheint. 1786 ward in Rom ſein Intermezzo: La grotta del Mago Merlino mit großem Beifall aufgeführt. Seine Arbeiten ſind indeß gänzlich verſchollen.

Amiot (Amióh), geb. 1718 zu Toulon, trat in den Jeſuitenorden und ging 1750 als Miſſionair nach China, ward im folgenden Jahre zum Kaiſer nach Peking berufen, machte ſich mit der chineſiſchen und tartariſchen Sprache ganz vertraut, und überſetzte unter Andern auch ein großes Werk des Ki-koang-ti über die chineſiſche Muſik, das er 1754 an den damaligen Sekretair der Pariſer Akademie, Bougainville, ſendete, und dem er ſpäter noch einen kleinen Traktat über die neuere chineſiſche Muſik nebſt Abbildungen der Inſtrumente (darunter auch Inſtrumente mit klingenden Steinen) nachfolgen ließ. Gedruckt wurden dieſe Aufſätze im 6. Bande der Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc. des Chinois par les Missionaires de Pekin, mit trefflichen Anmerkungen des gelehrten Abbé Rouſſier. Sie wurden ſofort ins Spaniſche überſetzt, und im Leipz. muſik. Almanach für 1784 finden ſie ſich auch deutſch, während ſpäter das Bemerkenswertheſte daraus mit kritiſcher Sichtung, die um ſo nothwendiger, als A. mit großer Vorliebe für die Chineſen geſchrieben, von G. W. Fink in ſeiner „Erſten Wanderung der älteſten Tonkunſt", mit Berückſichtigung neuerer Nachrichten mitgetheilt worden iſt. Für den Geſchichtsforſcher iſt A.'s Werk, das übrigens mit ermüdender Weitſchweifigkeit geſchrieben iſt, nicht zu entbehren. Der gelehrte Vfr. ſtarb 1794 in Peking.

Ammerbach, Euſeb., ein namhafter Organiſt und Orgelbauverſtändiger, in der erſten Hälfte des 16. Jahrh. an Fugger's Kapelle St. Ulrich zu Augsburg angeſtellt. Man zählte die Orgel dieſer Kapelle unter die beſten der damaligen Zeit, und ſie war von A. ſelbſt ohne fremde Hülfe erbauet; auf ſie wendete er auch die höchſte Sorgfalt, war indeß nicht zu bewegen, auch an anderen Orten Beweiſe ſeiner Geſchicklichkeit im Orgelbau zu geben.

Ammerbach, El. Nik., ſ. Amerbach.

Digitized by Google

Rauer, Max Heinrich, * 1. Juni 1866 zu Jena, † 3. Juli 1. Juni 1902 als Privatdozent für Mathematik daselbst, trat 1891 in die Redaktion der Min. Ztschr. ein und übernahm 1894 die Leitung der Redaktion. Ferner schrieb er: Die Bestimmung der Lage und Größe eines Sternhaufens aus den Eigenbewegungen der Sterne, Diss. Jena 1891; Über die absolute Bewegung des Sonnensystems im Raume, Jena 1894; Über die Bestimmung der Lage und Größe eines Sternhaufens aus den Eigenbewegungen der Sterne, Habilitationsschrift, Jena 1895; Über die Bestimmung der Lage und Größe eines Sternhaufens aus den Eigenbewegungen der Sterne

$$\frac{\partial^2 \xi}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 \xi}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \xi}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \xi}{\partial z^2}$$

$$\frac{\partial^2 \eta}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 \eta}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \eta}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \eta}{\partial z^2}$$

$$\frac{\partial^2 \zeta}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 \zeta}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \zeta}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \zeta}{\partial z^2}$$

Let θ be the cubical dilatation, and ω the rotation of the element about the axis of x, then

$$\theta = \frac{\partial \xi}{\partial x} + \frac{\partial \eta}{\partial y} + \frac{\partial \zeta}{\partial z}$$

$$\omega = \frac{1}{2}\left(\frac{\partial \zeta}{\partial y} - \frac{\partial \eta}{\partial z}\right)$$

Then

$$\frac{\partial^2 \theta}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 \theta}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \theta}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \theta}{\partial z^2}$$

$$\frac{\partial^2 \omega}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 \omega}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \omega}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \omega}{\partial z^2}$$

Hence the cubical dilatation and the rotation are propagated with the velocity of light.

Let α, β, γ be the direction-cosines of the normal to the wave-front, and ρ the distance of the wave-front from the origin, then

$$\xi = \alpha\rho + \alpha\phi(\rho - Vt)$$

$$\eta = \beta\rho + \beta\phi(\rho - Vt)$$

$$\zeta = \gamma\rho + \gamma\phi(\rho - Vt)$$

$$\theta = \phi(\rho - Vt)$$

$$\omega = 0$$

Hence the wave is a wave of condensation, and the motion is in the direction of the normal to the wave-front.

Let α, β, γ be the direction-cosines of the normal to the wave-front, and ρ the distance of the wave-front from the origin, then

$$\xi = \beta\chi(\rho - Vt) - \gamma\psi(\rho - Vt)$$

$$\eta = \gamma\chi(\rho - Vt) - \alpha\rho$$

$$\zeta = \alpha\psi(\rho - Vt) - \beta\rho$$

$$\theta = 0$$

$$\omega = \frac{1}{2}\chi(\rho - Vt)$$

Hence the wave is a wave of rotation, and the motion is in the plane of the wave-front.

Ausgabe, Leipzig, Teubner, 1907. 8°. XXXII, 1 Bl., 1—1 S., 1 Bl., 1—1 S., 1 Bl., 1—1 S.,

17. Jahrh. zu Florenz erfundene kleinere Lyra, etwa in Form und Größe der Viola; jetzt ſchon längſt wieder gänzlich vergeſſen. S. Lyra.

Amphimăcer (auch Kretĭkus), einer der aus der altgriechiſchen Proſodie entlehnten Versfüße, dreiſylbig, aus zwei langen Sylben, die eine kurze einſchließen, beſtehend: – ⏑ –, der Gegenſatz des Amphibrachys (ſ. d.), deutſch auch wohl „Gegenſchlag" genannt, z. B. Sönnĕnſträhl. Die erſte Sylbe (Note) muß jedesmal auf einen guten Takttheil fallen, was bei der letzten nicht nothwendig, aber doch gewöhnlich der Fall iſt. Er kommt im graden wie im ungraden Takt vor, z. B. | ſ. Metrum, Rhythmus.

Amphĭon, einer der berühmteſten Sänger und Lyraſpieler der älteſten (mythiſchen) griechiſchen Zeit, etwa mit Orpheus gleichzeitig im 13. Jahrh. v. Chr., Sohn der Antiope, einer thebaniſchen Fürſtentochter, und des Zeus (nach Anderen, des Königs Epaphus von Sicyon), mit ſeinem Zwillingsbruder Zethos auf der Grenze zwiſchen Attika und Böotien geb., von Hirten erzogen und der Sage nach von den Muſen ſelbſt unterrichtet, weihete ſich der Poeſie und Muſik, verbeſſerte die damals gebräuchliche Lyra durch Hinzufügung von drei Saiten, und ſoll ſo ſchön geſpielt haben, daß er Thiere, Bäume und ſelbſt die Felſen durch ſeine Töne bezauberte, ja daß, nach Homer's Erzählung, ſelbſt die Steine, gelockt von den ſüßen Klängen, ſich ſelbſt zuſammenfügten, als er die Stadt Theben mit der feſten ſiebenthorigen Mauer umgab. Seine Gemahlin war Niobe, die Tochter des lydiſchen Königs Tantalus, und er ward nebſt ſeinen Kindern von Apollo getödtet, weil er deſſen Tempel ſtürmen wollte; nach Anderen erſtach er ſich ſelbſt aus Gram über den Verluſt ſeiner Kinder. Er hatte mit ſeinem Bruder Zethos ein Grabmal, deſſen Erde als heilig galt, und man ſchreibt ihm gemeiniglich die Erfindung der lydiſchen Tonart zu.

Amusement (Amühſemängh), Ergötzung, Unterhaltung; daher auf Muſikalientiteln: ein zur Unterhaltung beſtimmtes, leichteres Tonſtück heiteren Charakters, ungefähr ſov. a. Divertiſſement.

Anabăſis, urſprünglich: das Aufſteigen (die Reiſe, der Zug); daher bildlich bei den Griechen: eine aufwärtsgehende Tonfolge, eine ſteigende Tonleiter, ein Lauf aus der Tiefe in die Höhe. Sonach der Gegenſatz von **Anakamptos** (eigentlich: das Umlenken, die Rückkehr), das eine abwärts gehende Tonfolge, einen Lauf aus der Höhe in die Tiefe bezeichnet.

Anacharſis, ein Weiſer aus Scythien, kam der Sage zufolge um 600 v. Chr. mit ſeinem Freunde Toxaris nach Griechenland, ward ein Freund Solon's, und ſoll mancherlei Erfindungen, z. B. die der Töpferſcheibe, die der Anwendung von Stein und Stahl als Zündmittel ꝛc. gemacht haben. Sehr witzig und geiſtreich, rühmt man ihn nebenbei auch als trefflichen Lyra- und Harfenſpieler, der er in Athen geworden, und Einige wollen ihn, freilich ſehr problematiſch, zum Erfinder der komiſchen Muſik machen, weshalb er hier wenigſtens nicht ganz übergangen werden durfte.

Anacker, Aug. Ferd., geb. 17. Oktbr. 1790 zu Freiberg, eines unbemittelten Schuhmachers Sohn, der außer ihm noch neun Kinder hatte. Früh zeigte ſich ſein muſikaliſches Talent, allein es fehlte nicht nur am nöthigen

Kleine, Hans und Wolf Meyer-Sickendiek, Hrsg. Lyrik und Malerei der Avantgarden. Rombach, 2008. 1 Bd. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 135.) 978-3-7930-9513-3. 39,80 €.

Der Band versammelt 13 Beiträge, die sich mit dem Verhältnis von Lyrik und Malerei in den Avantgarden befassen. Dabei wird der Begriff der Avantgarde weit gefasst und reicht von Baudelaire bis zu Rolf Dieter Brinkmann. Die Beiträge sind in drei Abschnitte gegliedert, die sich mit Theorien, Einzelanalysen und Gattungsfragen befassen. Die Einzelanalysen sind dabei in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die Beiträge sind durchweg lesenswert, wenn auch nicht alle gleichermaßen interessant. Besonders hervorzuheben sind die Beiträge von Wolf Meyer-Sickendiek, der sich mit dem Verhältnis von Lyrik und Malerei bei Baudelaire befasst, und von Hans Kleine, der sich mit dem Verhältnis von Lyrik und Malerei bei Rolf Dieter Brinkmann befasst. Beide Beiträge sind sehr gut geschrieben und bieten neue Einsichten in das Verhältnis von Lyrik und Malerei. Der Band ist insgesamt sehr gut gelungen und kann allen, die sich für das Verhältnis von Lyrik und Malerei interessieren, empfohlen werden.

fachen und verhältnißmäßig zahlreichen Leistungen auf diesem Gebiete viel Ansprechendes, warm Empfundenes und verrathen überall den tüchtigen Musiker. Die größte Verbreitung und Anerkennung hat mit Recht seine Kantate: „Der Bergmannsgruß", und neben diesem noch eine zweite (früher geschriebene) Kantate: „Lebens Unbestand und Lebens Blume", gefunden, für welche beiden Kompositionen er auch vom sächsischen Hofe mit besonderen Ehrengeschenken ausgezeichnet wurde. Außerdem erschienen von ihm theils in Sammlungen, theils einzeln ein- oder mehrstimmige Gesänge, kleinere Werke für Pianoforte ꝛc. Auch hat er Ouverturen, größere Motetten u. dergl. für Männerchor, und ein musikalisches Drama: „Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue" komponirt, das am 1. Januar 1836 in Dresden zum ersten Male zur Aufführung kam. Der vielverdiente Mann, als dessen Werk man wohl auch die Stiftung des erzgebirgischen Sängerbundes betrachten kann, starb 21. August 1854 zu Freiberg.

Anakamptos, s. Anabasis.

Anakamptik, in der Physik, speziell der Akustik (s. ds.) die Lehre von der Zurückwerfung der Schallstrahlen, vom Wiederhall.

Anakāra, bei den Griechen die Kessel- oder sogenannte Heerpauke, meist nur bei kriegerischen Veranlassungen gebraucht, unserer Pauke zwar ähnlich, doch bei weitem kleiner, so daß sie selbst von Frauenzimmern mit einer Hand geschlagen werden konnte. Sie scheint mit den ähnlichen Instrumenten der alten Aegypter nahe verwandt gewesen zu sein, und findet sich heute noch unter dem Namen Nakara bei den Türken, als eine tamburinähnliche Pauke (dasselbe Wort bedeutet bei den Chinesen eine Art von Triangel).

Anakarista, bei den alten Griechen der, welcher die Anakara schlug, der Heerpauker.

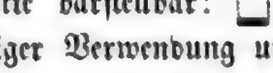
Anakrĕon, aus Teos in Jonien, den das Alterthum unter die neun größten Lyriker zählte, Freund des Polykrates, Herrschers von Samos, blühete um 530 v. Chr., wo er seine leichten gefälligen Lieder von Wein und Liebe sang. Athenäus in seinen libri XV. Deipnosophistarum schreibt ihm die Erfindung des Barbitos (s. ds.) ebenfalls zu, doch mag dabei, wie es scheint, ein Irrthum obwalten. Wichtiger ist uns A., der 85 Jahre alt, angeblich gleich dem Sophokles an einer getrockneten Weintraube erstickt, starb, wegen der nach ihm benannten Versart, s. d. folg. Art.

Anakreontischer Vers, eine Verbindung von drei Jamben (deren erster wohl auch ein Spondeus) und einer langen oder kurzen Schlußsylbe; so die gewöhnliche Angabe. Gfr. Herrmann aber nimmt für den Anakr. Vers einen größeren Jonikus und einen Trochäus, mit der Anakrusis an; also: ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ oder: ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – ⏑, s. Metrum, Rhythmus.

Anakrūsis, Aufschlag, Auftakt bei den alten Griechen; also in Metrik und Musik die Vorschlagssylbe, welche dem Beginn der eigentlichen rhythmischen Bewegung oder des bestimmten Takts vorangeht. Ferner bedeutete A. bei den Griechen das Anschlagen eines Instruments, um dem Sänger die richtige Tonhöhe anzugeben (Akkord angeben), was indeß kein Präludiren im modernen Sinne war; endlich bezeichnete man mit dem Worte auch einen Theil des

Digitized by Google

Liedes, das die Sänger im Wettkampfe bei den Pythiſchen Spielen anſtimmten.

Anäpäſt, einer der aus der altgriechiſchen Proſodie entlehnten Verfüße, aus zwei kurzen und einer langen Sylbe beſtehend, der Zurückſchläger, auch wohl der „Aufſpringer" genannt: ⏑ ⏑ –, z. B. ein Betrug. Muſikaliſch meiſt im kurzen graden Takte darſtellbar:  wodurch bei geſchmackvoller und nicht zu häufiger Verwendung und entſprechender melodiſcher Erfindung ein pikanter Rhythmus entſteht, der namentlich zur Charakteriſirung des Scherzhaften und Komiſchen wohl geeignet iſt. Durch die Zuſammenſtellung der Anapäſten entſteht der ſogenannte Anapäſtiſche oder Archebuliſche Vers (weil ihn Archebulos erfunden haben ſoll), der aus ſechs A. und einer langen Ausgangsſylbe gebildet wird: ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | – aber ſehr ſelten rein vorkommt. Eher noch findet ſich der hieraus entſtandene vollſtändige Trimeter (ſ. dſ.), am meiſten aber der vollſtändige und der abgekürzte Dimeter, aus deren Zuſammenſetzung der akatalektiſche Tetrameter des Ariſtophanes gebildet iſt. S. Metrum, Rhythmus.

Anaphöra. Der griechiſche Ausdruck für die unmittelbare Wiederholung eines ſo eben beendeten muſikal. Satzes, die Repetition.

Anarmónia. Der Uebellaut, das Zuſammenklingen dem Ohre widriger Töne; alſo nicht etwa ſov. a. Diſſonanz, die ihre vollkommene harmoniſche und äſthetiſche Berechtigung hat, ſondern ſov. a. Disharmonie.

Anaſtáſius, ein griechiſcher Tonkünſtler der neuern Zeit, Violinſpieler, um 1786 in Dienſten des Sultans zu Konſtantinopel; nach Toderini's Zeugniß (im 1. Bde. ſeiner Letteratura turchesca, deutſch mit Zuſätzen von Prof. Hausleutner — auch im Deutſchen Merkur von 1790 abgedruckt) einer der geſchickteſten und geſchmackvollſten dortigen Muſiker; Kompoſitionen von ihm ſind ebenſowenig, als Näheres über ſeine ſonſtigen Verhältniſſe bekannt.

Anatólius, Biſchof von Laodicea, geb. in Alexandrien etwa 230 und geſt. gegen Ende des 3. Jahrh. unſerer Zeitrechnung, ein trefflicher Mathematiker, Philoſoph, Redner und Muſiker, dem die Kompoſition einer Anzahl von kirchlichen Hymnen zugeſchrieben wird.

Anaud (Anóh), lebte gegen Ende des vor. Jahrh. zu Paris, ein bedeutender Violinvirtuos und trefflicher Komponiſt, wie die um jene Zeit von ihm erſchienenen Quartetten beweiſen, die ſich durch ſchöne Kantilene, kräftig-einfache Harmonie und einen ſehr reinen edeln Stil vortheilhaft auszeichnen.

Anaudie, der griechiſche Ausdruck für Stimmloſigkeit, ſtarke Heiſerkeit.

Anarēnor, Zitherſpieler und Flötenbläſer um das Jahr 50 v. Chr. aus Thyana oder Magneſia, wußte durch ſeine muſikaliſchen Leiſtungen einen ſolchen Erfolg zu erzielen, daß man ihm im Theater eine eherne Bildſäule errichtete und den dem Zeus geweiheten Purpurmantel ſchenkte; ja der Triumvir Antonius erlaubte ihm, eine Leibwache zu halten und überwies ihm als Belohnung die Einkünfte von vier Städten.

Anáriles, ein altgriechiſcher Inſtrumentenmacher, der namentlich im Verfertigen von Harfen, Lyren u. dergl. excellirt haben ſoll. Er iſt nicht mit einem

Digitized by Google

alten Luſtſpieldichter Anáxilas, 340 v. Chr., zu verwechſeln, auch nicht mit Anaxilas, dem Herrſcher von Rhegium, einem eifrigen Pythagoräer, meſſeniſcher Abkunft, der 476 v. Chr. ſtarb. Von dem Letzteren ſoll ein muſikaliſches Werk unter dem Titel De Lyrarum opifice verfaßt worden ſein, in welchem er die Behauptung aufſtellte, daß der Muſik 24 Haupttöne zu Grunde lägen, woraus dann eine unendliche Anzahl herzuleiten ſei, durch deren Verwendung der Tonkünſtler Wunder bewirken könne.

Anblaſen heißt, auf neuen Blasinſtrumenten zuerſt blaſen, um ſie zu prüfen, ob ſie leicht und gut anſprechen und ob alle ihre Töne gleichmäßig und rein ſind. Für den „Ton angeben" (ſ. d.), kommt der Ausdruck wohl nur ausnahmsweiſe vor.

Anche (Angſch'), eigentlich eine Röhre; daher der franzöſ. Ausdruck für das Anblaſe-Röhrchen der Oboe, des Fagotts, für das Mundſtück der Schalmei, der Trompete; endlich auch für die Zunge an den Rohrwerken der Orgel.

Anchersen, Ansgar., ein Arzt zu Kopenhagen im Anfange des vor. Jahrh., der dort in den Jahren 1720 und 1721 einige Diſſertationen De medicatione per Musicam (Ueber Krankheitsheilung durch Muſik) veröffentlichte, die Aufſehen erregten.

Ancina, Joh Juvenal, geb. 19. Oktbr. 1545 zu Foſſano in Piemont, ſtudirte erſt in Montpellier, darauf in Padua Medizin und ward Doctor und Profeſſor derſelben in Turin, ging dann 1574 mit einem Grafen Madrucci als Leibarzt nach Rom und fand hier durch ſeine Bekanntſchaft mit dem bekannten Philippus Neri ſo großen Geſchmack an der Theologie, daß er ſich dem geiſtlichen Stande widmete, ſpäter Lehrer der Gottesgelahrtheit zu Neapel, darauf Biſchof von Mondovi und endlich 1602 Biſchof von Saluzzo wurde, wo er indeß ſchon 31. Auguſt 1604 an Gift ſtarb, das ein Mönch aus Rache wegen einer ihm zuerkannten Strafe, ihm beigebracht hatte. Ein ſehr vielſeitig gebildeter, trefflicher Mann, namentlich auch ein höchſt geachteter Dichter, hatte er der Muſik früh ſchon mit Neigung ſich zugewendet, und pflegte ſie beſonders ſeit er dem geiſtlichen Stande ſich gewidmet hatte, vielleicht auch auf Neri's Anregung, mit noch größerem Eifer. 1599 erſchien von ihm zu Rom unter Andern im Druck: Tempio armonico della b. Vergine, welches geiſtliche Lieder zu Ehren der h. Jungfrau, von ihm gedichtet und auch von ihm für drei Stimmen komponirt, enthält und ſo außerordentlichen Anklang fand, daß mehrere neue Auflagen davon in kurzer Zeit nöthig wurden.

Ancōra, heißt: noch einmal, wiederholt, ſov. a. Da Capo.

Ancot. Drei Muſiker dieſes Namens, Niederländer von Geburt, nennt uns die neuere Muſikgeſchichte: 1) Jean A., der ältere, bedeutender Violinvirtuos und Komponiſt, auch Klavierſpieler, geb. zu Brügge 22. Oktbr. 1779, von welchem am 10. Auguſt 1823 zu Gent eine große Preiskompoſition für funfzehn Inſtrumente mit großem Beifall aufgeführt ward, und der neben einem auch in Deutſchland bekannt gewordenen großen Violinkonzert noch eine ziemlich große Zahl anderer Kompoſitionen für die Kirche, das Orcheſter, auch für Piano mit und ohne Begleitung hat erſcheinen laſſen; ſein Todesjahr war nicht zu

Digitized by Google

entstehen. 2) Sonne 31, am 3) Merkur 31, 4) Venus 31, am 5) Saturnus 31, 6) Jupiter, am Planetoiden am Jupiterus Neptunus 31. Die Jahreszahlen, durch 7) Uranus 31, 8) Mond 31, 9) Mars 31, 10) Vesta 31, 11) Juno 31, 12) Ceres 31, 13) Pallas 31, 14) Neptunus 31 Jahre.

Neujahr, das, Jahrestag, Tag, an welchem das Jahr beginnt. Das N. ist gefeiert, wo es als solches gilt, d. h. wo Geschäfte ruhen, Besuche gemacht und Geschenke gegeben werden.

Neujahrsgeschenke, Geschenke, die Freunden, auch Dienstleuten und von diesen Herrschaften zum Neujahrstage gegeben werden. Der Ursprung dieser Sitte ist nicht bekannt. Sie ist schon bei den Römern gebräuchlich gewesen. Die Geschenke sollen ursprünglich Glück und Segen für das neue Jahr bringen, sind aber jetzt meistens Zeichen der Freundschaft, Liebe und Achtung. Sie werden gegeben, wenn man persönlich gratuliert, oder durch Briefe, Karten oder Boten. Die Geschenke sind verschieden, nach Stand und Vermögen. Sie bestehen in Geld, Kleidungsstücken, Schmuck, Spielsachen, Eßwaren, Blumen, Büchern, Bildern, Gegenständen des Luxus und der Bequemlichkeit.

Neujahrsnacht, die Nacht vom letzten Dezember zum Neujahrstage. Sie wird in vielen Gegenden Deutschlands, besonders in den Städten, durch Lärmen mit Feuergewehren, Peitschenknallen, Schießen mit Böllern, Pistolen, Flinten, Singen, Tanzen, Trinken, Spielen, Tanzbelustigungen, Maskenzügen, Feuerwerken, Illuminationen, Glockengeläute, Pauken- und Trompetenschall, Posaunenblasen, Musik, Gesang, Tanzmusik, Tanz in Gesellschaften und anderen Lokalen gefeiert. Auf dem Lande ist sie weniger geräuschvoll. Sie ist eine Nacht der Freude, des Frohsinns, der Lustbarkeit, der Ausgelassenheit, der Schwelgerei, der Völlerei, der Trunkenheit, der Unmäßigkeit, der Ausschweifung, der Unsittlichkeit, der Verschwendung, der Zerstreuung und Vergnügungssucht, wobei es oft zu Streitigkeiten, Händeln, Schlägereien, Verwundungen, Mißhandlungen, Beschädigungen, Diebstählen, Raub, Mord, Totschlag, Brandstiftungen, Feuersbrünsten, Unglücksfällen und anderen Verbrechen kommt. Die Polizeigewalt sieht manchmal scharf auf sie, manchmal läßt sie sie gewähren. Sie ist eine Nacht, in welcher man sich gegenseitig Glück und Segen für das neue Jahr wünscht, Geschenke macht, Besuche macht, oder sie empfängt, Briefe, Karten, Boten, Gratulationen, Geschenke, Blumen, Bücher, Bilder, Gegenstände des Luxus und der Bequemlichkeit, Eßwaren, Spielsachen, Kleidungsstücke, Schmuck, Geld empfängt oder sendet, oder sie selbst überbringt

Mr. Mills's paper was illustrated by a number of drawings and photographs of the buildings described.

The President said that the paper was a very interesting one, and he was sure that the members would be glad to hear the author's views on the subject of the Gothic revival.

Mr. Mills said that he had not intended to enter into the question of the Gothic revival, but he would say that he thought that the Gothic revival was a mistake, and that the Gothic style was not suitable for modern requirements.

Mr. Mills's paper was illustrated by a number of drawings and photographs of the buildings described.

The President said that the paper was a very interesting one, and he was sure that the members would be glad to hear the author's views on the subject of the Gothic revival.

Mr. Mills said that he had not intended to enter into the question of the Gothic revival, but he would say that he thought that the Gothic revival was a mistake, and that the Gothic style was not suitable for modern requirements.

LAKEVIEW PUBLIC
LIBRARY
PLEASE DO NOT REMOVE
THIS BOOK CARD

Digitized by Google

image
not
available

Tons und durch ein schönes Maaßhalten mit Vermeidung aller scharf aufgetragenen Accente, wo dieselben nicht unumgänglich zur Sache gehören. Eine edle harmonische Kunstbildung und Geschmack ist ihm eigen, und selbst das eigenthümliche kleine Drücken der Stimme, an sich kein Vorzug, paßt sehr wohl zu der elegischen Weise, in welcher er seine Haupttriumphe feiert, während die eigentliche heroische Kraft, die Brillanz des Ausdrucks ihm nicht so vollkommen zu Gebote steht. Eine warme tiefe Auffassung seiner Rollen, obwohl er dieselben seiner Eigenthümlichkeit gemäß bisweilen färbt, und ein einfach gehaltenes, ruhiges Spiel bringen auch seine Darstellung mit seiner Gesangweise in Einklang, und das berührt angenehm, obwohl man in gewissen Partien ein entschiedeneres Heraustreten aus seiner Individualität zu schärferer Charakteristik wünschen möchte.

Anderle, Frz. Jos., geb. 7. Juli 1733 zu Podiebrad in Böhmen, Sohn eines wohlhabenden Brauers, zeigte früh ein sehr entschiedenes Talent für Musik, und lernte ohne sonderlich bedeutende Anleitung sehr gut die Violine, konnte indeß aller Bitten ungeachtet, eine weitere Ausbildung in der Kunst nicht erlangen. Er erlernte seines Vaters Gewerbe, ward selbst Braumeister, auch Gatte und Vater. Dabei aber wuchs die Liebe zur Musik und namentlich zu seiner Geige zur höchsten Leidenschaft. Die entlegensten Plätze suchte er auf, spielte ganze Nächte hindurch, und verließ endlich 1762 auf gut Glück heimlich die Seinigen, die er auch niemals wiedergesehen, oder wiederzusehen ein ernstes Verlangen getragen hat, was allerdings nicht für seine echte Künstlernatur spricht, die ohne wirklich sittlichen Boden nicht denkbar ist. Er ging nach Polen, wo sein außerordentlich kunstreiches und schönes Spiel viel Bewunderung fand und ihm sehr einträglich wurde, und von dort nach Ungarn, wo die reichen Magnaten ihm die regste Theilnahme bewiesen und ihn veranlaßten, dort seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen. Hier blieb er, verfiel endlich in Wahnsinn, in welchem er sein geliebtes, früher so oft von ihm geliebkosetes und geküßtes Instrument, zertrat, und endete dort durch Selbstmord am 12. Febr. 1765 sein Leben, ein warnendes Beispiel von der Gewalt, die die Leidenschaft über den Menschen zu erringen vermag, der ohne sittlichen Halt im Leben ist.

Andersen, Frl., geb. 1835 in New-York, Tochter eines angesehenen Kaufmanns. Eine ausgezeichnete Pianistin, Schülerin von Timm im Klavierspiel und der Komposition, spielt mit gleicher Vortrefflichkeit Beethoven, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy, wie Liszt, Chopin, Henselt, und hat sich durch ein ausgezeichnetes Arrangement von Spohr's großer Doppelsymphonie, wie von dessen historischer Symphonie und Mendelssohn-Bartholdy's erster Symphonie für Piano zu acht Händen sehr vortheilhaft bekannt gemacht — Arbeiten, denen selbst Meister Spohr ein großes Lob ertheilte.

André, Chrstn. Karl, geb. zu Hildburghausen 20. März 1763, widmete sich der Pädagogik, war 1785 Edukationsrath zu Schnepfenthal bei Gotha, wo er 1788 mit Salzmann ein Mädchenerziehungsinstitut errichtete, sich aber 1790 schon wieder von diesem trennte und nach Gotha übersiedelte. Hier gründete er mit Becker 1797 den damaligen „Reichsanzeiger", ward im folgenden Jahre

Digitized by Google

Direktor der protestantischen Schule zu Brünn (in Mähren), 1812 dort fürstl. Salm'scher Wirthschaftsrath, da er auch sehr bedeutende ökonomische Kenntnisse besaß; trat 1821 (mit seinem Schwiegersohne Tempski Besitzer der Calveschen Buchhandlung in Prag) in würtembergische Dienste, ward bei der Centralstelle des landwirthschaftlichen Vereins zu Stuttgart Sekretair mit dem Charakter eines Hofraths und starb dort 19. Mai (nach Anderen 19. Juli) 1831. Außer einer Menge gemeinnütziger, landwirthschaftlicher, geographischer, publizistischer Schriften ꝛc. hat er in den mit Blasche und Bechstein gemeinschaftlich herausgegebenen „Gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahre" einen Aufsatz über den Saitenbezug des Klaviers und die Stege auf diesem Instrumente veröffentlicht, der sich durch außerordentliche Klarheit der Darstellung wie durch werthvolle Bemerkungen auszeichnet, und durch den er als einen klar denkenden und praktischen Kenner dieses Gegenstandes sich bekundet. Ebenso interessant ist sein „Sendschreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und seine Söhne" (Eisenach 1783), als dessen Vfr. man bisweilen irrthümlich einen L. C. André angegeben findet, und das nicht nur von sehr bedeutenden musikalischen Kenntnissen zeugt, sondern auch als Muster, einer streng sachlichen, man möchte sagen wissenschaftlichen, und anspruchslosen Kritik angesehen werden kann. Man findet den Namen dieses Mannes auch hier und da falsch Andrä gedruckt.

André, die weitberühmte Offenbacher Familie dieses Namens, die bisher in Großvater, Vater und Sohn so große Verdienste um die Tonkunst sich erworben. 1) Johann **André**, geb. am 28. März 1741 zu Offenbach am Main und gest. daselbst am 18. Juni 1799, ein eben so beliebter Komponist als betriebsamer Musikverleger, war Anfangs von seinem Vater, der eine Seidenfabrik besaß, für die Handlung bestimmt, wandte sich aber schon früh mit besonderer Vorliebe der Musik zu, ohne indeß einen eigentlichen Unterricht darin zu empfangen. Meist Autodidakt, hatte er sich allmälig selbst zum Komponisten ausgebildet, versuchte sich zuerst in Liedern, dann in einer Klaviersonate, und endlich sogar an einer komischen Oper: „Der Töpfer," welche bei der Aufführung reichen Beifall erndtete. Dadurch mit Goethe bekannt geworden, komponirte er dessen Operette „Erwin und Elmire" mit so viel Glück, daß ihm dadurch ein Ruf an das deutsche Theater zu Berlin als Musikdirektor zu Theil wurde. In dieser Stellung blieb er jedoch nur von 1777 bis 1784, weil ihm der Fortbetrieb einer Musikalienverlagshandlung nebst Notendruckerei, einer der ersten in Deutschland, die er schon 1774 in Offenbach begründet, aber von Berlin aus natürlich nicht gehörig überwachen und energisch führen konnte, sehr am Herzen lag. Von jetzt an aber erweiterte er sein Geschäft mit rastlosem Eifer durch den Verlag trefflicher Werke, welchen er durch schöne und korrekte Ausgaben eine seltene Aufmerksamkeit widmete. Die Zahl seiner Verlagsartikel stieg während dreizehn Jahren auf mehr denn tausend. Seine eignen Kompositionen, darunter 30 Operetten, zeichneten sich besonders durch die Anmuth ihrer Melodien und namentlich seit seinem Aufenthalt in Berlin, wo er des trefflichen Marpurg freundschaftlichen Umgang genoß, auch noch durch größere Gediegenheit aus,

Digitized by Google

and the Association of Medical Officers of Asylums and Hospitals for the Insane. The Association of Medical Officers of Asylums and Hospitals for the Insane was founded in 1841, and has for its objects the improvement of the treatment of the insane, the promotion of the study of mental diseases, and the collection of statistics relating to insanity. It has published a quarterly journal since 1853. The Medical Society of London was founded in 1773, and has published its transactions since 1788. The Obstetrical Society of London was founded in 1858, and has published its transactions since 1860. The Pathological Society of London was founded in 1846, and has published its transactions since 1847. The Royal Medical and Chirurgical Society was founded in 1805, and has published its transactions since 1809. The Royal Society of Medicine was founded in 1805, and has published its transactions since 1809. The Society for the Study of Disease in Children was founded in 1887, and has published its transactions since 1888. The Society of Medical Officers of Health was founded in 1881, and has published its transactions since 1882. The Society of Tropical Medicine was founded in 1898, and has published its transactions since 1899. The Surgical Society of London was founded in 1880, and has published its transactions since 1881. The Therapeutical Society was founded in 1887, and has published its transactions since 1888. The Tuberculosis Society was founded in 1899, and has published its transactions since 1900. The Urological Society was founded in 1899, and has published its transactions since 1900. The Veterinary Medical Association was founded in 1881, and has published its transactions since 1882. The Zoological Society of London was founded in 1826, and has published its transactions since 1833.

The Royal College of Physicians of London was founded in 1518, and has published its transactions since 1768. The Royal College of Surgeons of England was founded in 1800, and has published its transactions since 1805. The Royal College of Physicians and Surgeons of Glasgow was founded in 1599, and has published its transactions since 1858. The Royal College of Physicians of Edinburgh was founded in 1681, and has published its transactions since 1731. The Royal College of Surgeons of Edinburgh was founded in 1505, and has published its transactions since 1821. The Royal College of Physicians of Ireland was founded in 1654, and has published its transactions since 1807. The Royal College of Surgeons in Ireland was founded in 1784, and has published its transactions since 1811. The Royal College of Veterinary Surgeons was founded in 1844, and has published its transactions since 1845. The Royal College of Physicians and Surgeons of Glasgow was founded in 1599, and has published its transactions since 1858. The Royal College of Physicians of Edinburgh was founded in 1681, and has published its transactions since 1731. The Royal College of Surgeons of Edinburgh was founded in 1505, and has published its transactions since 1821. The Royal College of Physicians of Ireland was founded in 1654, and has published its transactions since 1807. The Royal College of Surgeons in Ireland was founded in 1784, and has published its transactions since 1811. The Royal College of Veterinary Surgeons was founded in 1844, and has published its transactions since 1845.

The Royal College of Physicians of London was founded in 1518, and has published its transactions since 1768. The Royal College of Surgeons of England was founded in 1800, and has published its transactions since 1805. The Royal College of Physicians and Surgeons of Glasgow was founded in 1599, and has published its transactions since 1858. The Royal College of Physicians of Edinburgh was founded in 1681, and has published its transactions since 1731. The Royal College of Surgeons of Edinburgh was founded in 1505, and has published its transactions since 1821. The Royal College of Physicians of Ireland was founded in 1654, and has published its transactions since 1807. The Royal College of Surgeons in Ireland was founded in 1784, and has published its transactions since 1811. The Royal College of Veterinary Surgeons was founded in 1844, and has published its transactions since 1845.

Ether." Thus, on p. 21, he says: "The Universal Material Ether fills all space, penetrates the pores of all bodies, and is the principle of cohesion, of the inertia of matter, and of the communication of motion by impact." On p. 22 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter, and of the communication of motion by impact." On p. 23 he says: "The Universal Material Ether is the principle of cohesion." On p. 24 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 25 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 26 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 27 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 28 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 29 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 30 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 31 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 32 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 33 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 34 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 35 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 36 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 37 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 38 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 39 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 40 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 41 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 42 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 43 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 44 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 45 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 46 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 47 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 48 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 49 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 50 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 51 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 52 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 53 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 54 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 55 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 56 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 57 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 58 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 59 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 60 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 61 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 62 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 63 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 64 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 65 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 66 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 67 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 68 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 69 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 70 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 71 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 72 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 73 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 74 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 75 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 76 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 77 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 78 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 79 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 80 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 81 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 82 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 83 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 84 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 85 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 86 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 87 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 88 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 89 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 90 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 91 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 92 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 93 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 94 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 95 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 96 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 97 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 98 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 99 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 100 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 101 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 102 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 103 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 104 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 105 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 106 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 107 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 108 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 109 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 110 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 111 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 112 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 113 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 114 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 115 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 116 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 117 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 118 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 119 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 120 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 121 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 122 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 123 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 124 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 125 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 126 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 127 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 128 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 129 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 130 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 131 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 132 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 133 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 134 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 135 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 136 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 137 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 138 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 139 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 140 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 141 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 142 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 143 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 144 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 145 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 146 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 147 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 148 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 149 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 150 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 151 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 152 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 153 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 154 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 155 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 156 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 157 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 158 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 159 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 160 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 161 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 162 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 163 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 164 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 165 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 166 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 167 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 168 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 169 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 170 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 171 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 172 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 173 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 174 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 175 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 176 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 177 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 178 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 179 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 180 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 181 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 182 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 183 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 184 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 185 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 186 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 187 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 188 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 189 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 190 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 191 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 192 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 193 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 194 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 195 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 196 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 197 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 198 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 199 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 200 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 201 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 202 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 203 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 204 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 205 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 206 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 207 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 208 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 209 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 210 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 211 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 212 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 213 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 214 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 215 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 216 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 217 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 218 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 219 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 220 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 221 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 222 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 223 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 224 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 225 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 226 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 227 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 228 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 229 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 230 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 231 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 232 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 233 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 234 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 235 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 236 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 237 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 238 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 239 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 240 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 241 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 242 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 243 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 244 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 245 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 246 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 247 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 248 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 249 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 250 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 251 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 252 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 253 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 254 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 255 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 256 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 257 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 258 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 259 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 260 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 261 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 262 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 263 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 264 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 265 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 266 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 267 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 268 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 269 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 270 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 271 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 272 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 273 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 274 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 275 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 276 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 277 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 278 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 279 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 280 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 281 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 282 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 283 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 284 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 285 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 286 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 287 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 288 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 289 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 290 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 291 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 292 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 293 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 294 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 295 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 296 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 297 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 298 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 299 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 300 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 301 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 302 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 303 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 304 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 305 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 306 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 307 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 308 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 309 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 310 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 311 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 312 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 313 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 314 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 315 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 316 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 317 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 318 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 319 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 320 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 321 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 322 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 323 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 324 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 325 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 326 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 327 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 328 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 329 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 330 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 331 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 332 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 333 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 334 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 335 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 336 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 337 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 338 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 339 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 340 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 341 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 342 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 343 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 344 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 345 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 346 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 347 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 348 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 349 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 350 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 351 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 352 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 353 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 354 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 355 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 356 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 357 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 358 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 359 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 360 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 361 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 362 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 363 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 364 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 365 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 366 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 367 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 368 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 369 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 370 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 371 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 372 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 373 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 374 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 375 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 376 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 377 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 378 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 379 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 380 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 381 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 382 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 383 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 384 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 385 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 386 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 387 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 388 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 389 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 390 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 391 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 392 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 393 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 394 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 395 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 396 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 397 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 398 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 399 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 400 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 401 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 402 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 403 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 404 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 405 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 406 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 407 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 408 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 409 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 410 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 411 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 412 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 413 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 414 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 415 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 416 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 417 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 418 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 419 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 420 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 421 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 422 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 423 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 424 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 425 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 426 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 427 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 428 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 429 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 430 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 431 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 432 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 433 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 434 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 435 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 436 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 437 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 438 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 439 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 440 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 441 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 442 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 443 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 444 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 445 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 446 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 447 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 448 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 449 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 450 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 451 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 452 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 453 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 454 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 455 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 456 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 457 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 458 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 459 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 460 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 461 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 462 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 463 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 464 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 465 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 466 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 467 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 468 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 469 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 470 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 471 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 472 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 473 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the vis inertiæ of matter." On p. 474 he says: "The Universal Material Ether is the principle of the communication of motion by impact." On p. 475 he says: "The Universal

wurde und nur in seinen 2 ersten Bänden erschienen ist, von denen der eine die Lehre der Harmonie, der zweite die des einfachen und doppelten Kontrapunktes, der kanonischen Nachahmung und der Fuge enthält. Beide Bände reichen indessen hin zum Beweise, daß A. eine neue Bahn zu brechen suchte, wie es ihm keiner bis jetzt gleich gethan. Als Mensch erwarben ihm seine Herzensgüte und Freimüthigkeit die Liebe seiner Mitbürger, welche ihn bei vielen Gelegenheiten auszeichneten, so wie ihn die Koryphäen der Tonkunst schätzten und niemals in die Nähe Offenbachs kamen, ohne ihm Besuche abzustatten und seiner Unterhaltung in Betreff ihres Faches theilhaftig zu werden, wie dies Mendelssohn, Spohr, Liszt und Andere gethan. — 3) **André**, Karl August, des Vorigen Sohn, übernahm im Jahr 1835 eine von seinem Vater in Frankfurt am Main bereits 1828 gegründete Musikhandlung, verband mit derselben einen Instrumentenhandel und später (1839) auch eine Klavierfabrik, aus welcher die Mozart-Flügel (s. d.) hervorgehen. In dem Lokale desselben („Haus Mozart" genannt und als solches in der That weltbekannt) befindet sich außer dem musikalischen Nachlasse Mozart's auch das von J. H. Tischbein's Meisterhand gemalte Oelportrait dieses Heroen der Tonkunst, so wie ein aus Mozarts Haaren geflochtenes M, aus dem Nachlasse des Sohnes desselben, von dem auch die Echtheit in einer schriftlichen Urkunde dazu dokumentirt ist. Der Verehrung K. A. André's für jenen größten Stern der Musik verdankt man es auch, daß er die Triebfeder wurde zur Herausgabe von vielen noch unbekannten Werken Mozart's, unter welche vorzugsweise die Balletmusik zu Idomeneo zu vier Händen arrangirt, gehört. Bemerkenswerth endlich machte sich derselbe in der musikalischen Literatur durch eine Brochüre über die bei der Industrieausstellung in München ausgestellt gewesenen Klaviere, worin zugleich den Freunden des Klavierspiels erwünschte Anleitungen und den Männern des Faches manche theoretischen Winke gegeben sind. Sie ist 1855 in Offenbach unter dem Titel: „Der Klavierbau in seiner Geschichte, seiner musikalischen und technischen Bedeutung," erschienen. Ueber die Mozartflügel sei hier vorläufig nur bemerkt, daß sie die in der Klavierfabrik von K. A. André in Frankfurt am Main (Haus Mozart) geschaffene neueste Gattung von Flügeln bilden, deren Mechanismus ein verbessert englischer mit solchen Eigenthümlichkeiten ist, daß diese die Repetitions-Mechanik entbehrlich machen, gleichwohl aber eine überaus angenehme Spielweise besitzen und bei schönem gleichem Tone sehr solid gebaut sind. Den Namen dazu lieh der unsterbliche Tonmeister Mozart gelegentlich der Feier seines 97sten Geburtstages (27. Januar 1853), und zwar um eine Benennung wieder ins Leben zu rufen, die seiner Zeit üblich war, als die in Augsburg von Johann Andreas Stein verfertigten Flügel, weil sie Mozart vorzugsweise liebte, „Mozartflügel" genannt wurden, so wie auch, um Mozart dadurch zu ehren, daß die Pulte der kostbaren Sorten Mozartflügel der André'schen Fabrik mit dem Portrait jenes Unvergleichlichen, nach Tischbein's Original gemalt, geschmückt sind.

André, Louis, wahrscheinlich ein um 1684 geborner Franzose, über dessen Lebensumstände aber nichts weiter bekannt ist, als daß er durch kurfürstl. Reskript vom 11. Septbr. 1729 zum Kapellmeister und Compositeur de la Mu-

Ordinance for the Bridge of Rochester.

Whereas the Bridge of Rochester is in great ruin and decay, and the Mayor and Commonalty of the City of Rochester have not sufficient means to repair the same, and the Bishop of Rochester, the Prior and Convent of Rochester, the Abbot of Boxley, the Abbot of Lesnes, the Abbot of Langdon, the Prior of Dartford, the Prior of Leeds, the Prior of Horton, the Prior of Monkton, the Prior of Bilsington, the Prior of Aldington, the Prior of Combwell, the Prior of Tunbridge, the Prior of Malling, the Prior of Christchurch, Canterbury, the Abbot of Faversham, the Abbot of Boxley, the Abbot of Robertsbridge, the Abbot of Battle, the Abbot of Grestain, the Abbot of Ghent, the Abbot of Bermondsey, the Abbot of Westminster, the Abbot of Hyde, the Abbot of Waltham, the Abbot of Reading, the Abbot of Chertsey, the Abbot of Merton, the Abbot of Chertsey, the Abbot of Merton, the Abbot of Chertsey, the Abbot of Merton

zu Konstantinopel (680). Für den Musiker bemerkenswerth als Vfr. des sogenannten „großen Kanons" und anderer Hymnenmelodien, welche in der griechischen Kirche noch jetzt im Gebrauch sind. Dasselbe wird auch von einem griechischen Mönche Andreas Pyrrhus oder Rufus, ebenfalls aus dem 7. Jahrh., berichtet; doch vermögen wir nicht zu entscheiden, ob hier eine Namensverwechselung vorliegt, oder ob vielleicht die beiden Genannten eigentlich eine und dieselbe Person sind.

Andreas (Sylvanus), ein gerühmter Kontrapunktist des 16. Jahrh., der um 1540 blühete, von dem wir indeß nichts weiter sagen können, als daß Glareanus (s. d.) in seinem großen, 1547 erschienenen Dodecachordon, neben einer Reihe der bedeutendsten Meister aus dem 15. und 16. Jahrh. auch diesen A. anführt und mehrere Proben aus einer von demselben komponirten großen Messe beibringt, die allerdings von sehr großer kontrapunktischer Gewandtheit im damaligen Stile zeugen.

Andreïni, Isabella, geb. zu Padua 1562, Gattin des berühmten Schauspielers Francesco A. aus Pistoja (von der Truppe Gelosi), besaß viel Talent für Musik und eine außerordentlich schöne Stimme, weshalb sie sich zunächst der Tonkunst widmete und im Gesange wie auf verschiedenen Instrumenten eine sehr achtungswerthe Fertigkeit erwarb. Daneben war sie wissenschaftlich gebildet und bewährte ihr bedeutendes poetisches Talent in mehreren größeren und kleineren Dichtungen, in Folge dessen sie auch schon noch sehr jung zur Accademica Intenta unter dem Namen Accesa von einer in ihrer Vaterstadt bestehenden gelehrten Gesellschaft ernannt ward. Eine ausgezeichnete Schönheit, mit einem höchst sonoren Organe begabt, wendete sie sich indeß vorzugsweise der Schauspielkunst zu, wahrscheinlich auf Veranlassung ihres Gatten, mit dem sie schon früh sich verheirathet hatte (1578 ward ihr erster Sohn, Joh. Bapt. A. zu Florenz geb., der auch Schauspieler und unbedeutender dramatischer Dichter war, indeß durch sein geistliches Trauerspiel: L'Adamo, doch in Milton die Idee zur Dichtung des „verlornen Paradieses" erregt haben soll), und fand auf den bedeutendsten Bühnen Italiens als wahrhaft treffliche Künstlerin den allgemeinsten Beifall. Dann kam sie mit einer Gesellschaft nach Paris, wo sie als Schauspielerin und Sängerin ebenso, wie durch ihren trefflichen und reinen Charakter alles entzückte. Dessenungeachtet bewog sie die Liebe zum Vaterlande und die Anhänglichkeit an ihren Gatten wieder nach Italien zurückzukehren, wo sie 1612 in Bologna gestorben sein soll. So wird gemeinhin angegeben; nach anderen zuverlässigeren Angaben jedoch ist sie schon am 10. Juni 1604 zu Lyon in Folge einer zu frühen Entbindung gestorben. Auf dem dortigen Gottesacker soll ihr ein schönes Denkmal errichtet worden sein, auch prägte man sogar eine Medaille auf sie.

Andreoli, Giuseppe, geb. 7. Juli 1757 zu Mailand, einer der berühmtesten Kontrabaßvirtuosen aller Zeiten, war Mitglied des Orchesters am Theater della Scala und zugleich Lehrer seines Instruments am Konservatorium zu Mailand. Auch auf der Harfe besaß er eine bedeutende Fertigkeit und wurde als der beste Lehrer derselben gerühmt. Nicht nur als namhafter Künstler,

Digitized by Google

ſondern auch als vortrefflicher Charakter allgemein geſchätzt, ſtarb er in ſeiner Vaterſtadt 20. Dezbr. 1832.

Andreozzi, Gaetano, ital. Opernkomponiſt, geb. 1763 in Neapel, Verwandter und Schüler Jomelli's, der namentlich auf ſeine muſikaliſche Bildung einen unverkennbaren Einfluß geübt. Er ward um 1790 Kapellmeiſter zu Neapel, nachdem er in gleicher Eigenſchaft von 1784 — 1786 in Petersburg geweſen war, wo er die Opern Dido, und Jaſon und Medea ſchrieb, und zeichnete ſich als trefflicher Dirigent aus, was ihm auch wohl den Ruf als Kapellmeiſter nach Madrid (1791) verſchaffte, wo er indeß nur kurze Zeit blieb, nachdem er ſeine neue Oper Gustavo de Suezia dort zur Aufführung gebracht hatte. Vorzugsweiſe wendete er ſeine Thätigkeit der Opernkompoſition zu, obwohl auch einzelne Geſangkompoſitionen, Violinquartetten und Quintetten (für Flöte und Streichinſtrumente), ſo wie noch zwei Oratorien: Saule und La Passione di Giesu Christo, von ihm bekannt ſind, die mit Beifall aufgenommen wurden und den kenntnißreichen und gewandten Tonſetzer verrathen. Von ſeinen 19 Opern gefielen in Florenz, Trieſt, Venedig, Neapel ꝛc. am meiſten: Il Medonte, Arbace, Catone, Agesilao, Giovanna d'Arco, Arminio, Sesostri — bei weitem weniger Armida e Rinaldo (1803). Jetzt ſind ſeine geſammten Werke, die damals ſo allgemein gefielen und meiſtens auch gedruckt wurden, gänzlich vergeſſen; ſeine letzte Oper war Giovanna d'Arco für das große Theater zu Venedig. Dann verwendete er ſeine Zeit auf die Ertheilung von Muſikunterricht, und durfte damals die Herzogin von Berry unter ſeine Schülerinnen zählen. Aber bei herannahendem Alter verſiegte allmälig dieſe Einnahmequelle und er gerieth in ſehr dürftige Umſtände. Da erinnerte er ſich ſeiner früheren fürſtlichen Schülerin und ging 1825 nach Paris. Seine Hoffnung täuſchte ihn nicht; die dankbare Herzogin ließ ihm reichliche Unterſtützung angedeihen, indeß er genoß dieſelbe nicht lange, denn ſchon 1826 ſtarb er. Um das Jahr 1788 hatte er ſich mit Anna de' Santi, geb. 1771 zu Florenz, einem armen, aber ſehr hübſchen Mädchen von trefflichem Charakter, aber eben nicht ausgezeichneter Bildung, obwohl ſie ebenſowohl Muſik als Malerei trieb, verheirathet. Die Ehe mag nicht ſonderlich glücklich geweſen ſein, und Anna **Andreozzi** betrat 1791, vielleicht auf Andringen ihres Gatten als Sängerin die Bühne, obwohl ſie dazu in der That weder Beruf noch Neigung hatte. Ziemlich mangelhaft vorgebildet, ward ſie nichtsdeſtoweniger ſofort als erſte Sängerin am Theater ihrer Vaterſtadt engagirt, machte ſpäter von dort aus mehrere Kunſtreiſen — ſie ſcheint dann von ihrem Gatten gänzlich getrennt gelebt zu haben — und ward 1801 als Primadonna zur italieniſchen Oper nach Dresden berufen. Allein es ſtellte ſich bald genug heraus, daß ſie dieſer Stellung künſtleriſch keineswegs gewachſen war, und nur durch ihr in jeder Beziehung muſterhaftes Betragen, ihren trefflichen Charakter, ihren unermüdlichen Fleiß und ihre große Beſcheidenheit errang ſie ſich auch in dieſer, wie in ihren früheren Stellungen die allgemeinſte Achtung und Liebe des Publikums. Es war natürlich, daß ſie durch eine tüchtige Sängerin, wie die Gattin des damaligen Kapellmeiſters Paer (eine geb. Riccarri), verdrängt werden mußte. Dies geſchah ſchon 1802, und als ſie am

Digitized by Google

2. Juni (nach Anderen 6. Juni) des genannten Jahres mit einer größeren Gesellschaft nach Pillnitz fuhr, um dort dem Debut der Paer beizuwohnen, ertrank sie bei der Rückfahrt, indem auf der Fähre beim Uebersetzen das Pferd scheu ward, und den Wagen, den Sgra. A. nicht hatte verlassen wollen, in das Wasser zurückdrängte.

Andron, im zweiten Jahrh. n. Chr. in Katenea auf Sizilien geb., wird unter der Regierung des Kaisers Mark Aurel mit einem gewissen Rhexenor aus Griechenland als ein bedeutender Flötenbläser am Hofe des Kaisers genannt (161—180). Nach anderen Angaben soll er Mark Aurel's Lehrer auf der Flöte und auch in der Geometrie gewesen sein. Könnte man ihm in der That, wie Athenäus will, die erste Erfindung der Kunst, mit den Tönen der Musik dem Inhalt derselben entsprechende Leibesbewegungen, also eine Art pantomimischen Tanzes auszuführen, mit Recht zuschreiben, so würde doch darum noch keineswegs er als Urvater des modernen Ballets zu bezeichnen sein, wie dies unbegreiflicherweise bisweilen geschieht. Uebrigens ist er nicht mit einem griechischen Bildhauer gleiches Namens zu verwechseln, von dem Clarac in der Table chronologique des artistes de l'antiquité, doch ohne Angabe der Quellen, behauptet, daß er ebenfalls im 2. Jahrh. der christl. Zeitrechnung gelebt habe.

Androt, Alb. Aug., ein namhafter französischer Komponist, geb. 1781 zu Paris, gest. 19. August 1804 zu Rom. Wir haben nichts weiter über ihn zu sagen, als daß sein Talent für die Tonkunst schon frühzeitig sich bedeutend entwickelte, und daß sein Tod in der Blüthe des Jünglingsalters vielleicht reiche Hoffnungen auf eine schöne Zukunft vernichtete. Fétis glaubt das bezweifeln zu dürfen.

Aneinanderziehen, heißt im Vortrage eines Tonstücks die Töne eng miteinander verbinden, was gemeinhin durch einen Bogen über den betreffenden Stellen, oder auch durch den Beisatz legato (s. dies.) angedeutet wird. Vergl. auch: Schleifen.

Anelli, Angelo, ein ital. Opernkomponist zu Ende des vor. Jahrh., dessen Name seit 1785 in Italien vielfach und mit Anerkennung genannt wurde. 1786 gab man von ihm zu Verona mit Beifall eine komische Oper: I due supposti Conti, und auch auf italienischen Opernbühnen in Deutschland begegnet man in damaliger Zeit öfter seinem Namen. Doch ist über ihn selbst so wenig, als über seine Werke, die gänzlich vergessen sind, irgend noch etwas Näheres bekannt.

Anemochord, oder Animo-Corde, ein wenig in Gebrauch gekommenes Tasteninstrument von fünf vollen Oktaven Umfang, sieben Fuß lang, $4^1/_2$ Fuß hoch, gewöhnlich auf einem Fußgestell von etwa 2 Fuß Höhe. Es ist durchweg dreichörig bezogen und die Saiten der drei oberen Oktaven sind mit Seide übersponnen. Im Innern befindet sich eine Menge messingener Röhren oder Windkanäle (das Gewicht derselben beträgt über 300 Pfd.), die mit zwei eben dort angebrachten Bälgen in genauer Verbindung stehen und den von diesen empfangenen Wind zu den Saiten führen (die Bälge können übrigens auch nach Art der Orgel, außerhalb des Instruments, selbst in einem Nebenzimmer angebracht werden). Der Ton des Instruments entsteht dadurch, daß durch das

Digitized by Google

Niederdrücken der Tasten jene Röhren vermittelst angebrachter Ventile, deren besondere Konstruktion ein Geheimniß des Erfinders geblieben ist, an ihrem vordern Ende geöffnet werden, und nun die, in einer nach physikalischen Prinzipien genau berechneten Stärke herausströmende Luft die gerade davor liegenden Saiten in tönende Schwingungen versetzt. Es läßt sich leicht begreifen, daß der auf diese Weise erzeugte Ton von einem so überaus angenehmen Schmelz, ein solcher Seelenklang sein muß, wie er mit Worten wohl nicht leicht beschrieben werden kann; und daher wohl auch jedenfalls der Name. Durch zwei Pedale ist gleichzeitig die Vorrichtung getroffen, daß nach Belieben des Spielers die Ventile nicht auf einmal, sondern nur nach und nach sich öffnen, wodurch die Täuschung, als ob die Musik allmälig aus einiger Entfernung sich nähere, vollständig und auf das Natürlichste bewirkt wird. Auch befinden sich unter der Klaviatur noch Registerzüge, vermöge welcher das leiseste und abgemessenste An- und Abschwellen der Töne hervorgebracht werden kann. Für die Charakteristik des Instruments ergiebt sich aus dieser Beschreibung leicht, daß es, mit Rücksicht auf die eigenthümliche Natur seiner Töne, nur zum Vortrage langsamer und gebundener, namentlich feierlicher Tonstücke, und vorzugsweise zum Akkompagnement des Gesanges sich eignet, und es macht, in dieser Weise behandelt, allen anderen Instrumenten den Vorrang streitig, während es, nach Art der gewöhnlichen Tasteninstrumente behandelt, seinen eigenthümlichen Charakter durchaus nicht vollkommen entwickeln kann. Der Erfinder war der Pianofortefabrikant Joh. Jak. Schnell, geb. in Vaihingen in Würtemberg 1740, seit 1777 in Paris etablirt, wo er 1789 das Anemochord, nach vierjähriger Arbeit mit acht Gehülfen, zu Stande brachte. Eine zufällig in freier Luft hängende, tönende Harfe erweckte zuerst die Idee in ihm, daß man auch ein Tastaturinstrument müsse mit Metallsaiten verfertigen können, deren Intonation lediglich eine Wirkung der komprimirten und in ihrem Volumen genau abgemessenen Luft sei. Das Instrument ward nicht nur allgemein bewundert, sondern sofort von der Pariser Akademie der Künste und Wissenschaften gekrönt, und es ist in Wahrheit zu bedauern, daß es nicht eine weitere Verbreitung gefunden hat.

Anemotika, s. Orgel (Windlade).

Anerio, Felice, berühmter ital. Tonsetzer aus der Palestrinaperiode, geb. zu Rom um 1560, gest. das. um 1630, angeblich ein Schüler des älteren (Giov. Maria) Nanini und in Palestrina's Musikschule zu Rom gebildet. Nach des großen Meisters, des Vaters und Reformators der klassischen Kirchenmusik Tode wählte ihn Kardinal Aldobrandini zum Direktor seiner Kammermusik und wußte auch seinen Oheim, Papst Klemens VIII. dahin zu bestimmen, daß dieser unsern A. (3. April 1594) zum Compositore der päpstlichen Kapelle ernannte, eine Stelle, welche zuerst Palestrina bekleidet hatte, und welche nach dem Tode Anerio's nicht wieder besetzt worden ist. Sie war in der That nur eine ehrende Auszeichnung, da die etwa für die Kapelle erforderlichen Kompositionen stets von den kunstgebildeten Sängern der Kapelle selbst geliefert wurden und geliefert werden konnten. Aus Dankbarkeit für jene Anstellung widmete

Digitized by Google

der Meister dem genannten Papste II I. libro degl' Inni, cantici e motetti a 8 voci, das 1596 zu Venedig erschien, nachdem vorher schon von ihm 3 libri di Madrigali spirituali a 5, und 2 libri di Concerti spirituali a 4 voci zu Rom gedruckt worden waren. Später erschienen noch von seiner Komposition, in der er viel weniger dem alten einfachen und theilweise unförmlichen, mehr aus Noten als aus Gedanken bestehenden Stile vieler seiner Zeitgenossen, als dem niederländischen und dem durch Palestrina und später durch Giovanni Maria Nanini gereinigtem Stile folgte, noch das 2. Buch der schon erwähnten Inni e motetti a 5, 6, 8, zwei Bücher Madrigale zu 6 Stimmen, sodann vierstimmige Responsorii per la Settimana santa, Kanzonetten und Madrigale zu 3 und 4 Stimmen. Außerdem finden sich in Fabio Costantini's Sammlung (Neapel 1615 ꝛc.) noch achtstimmige Motetten und Psalmen, und ein achtstimmiges Sonetto sopra l'antica villa di Belvedere detta Aldobrandini, in den Sonetti nuovi des Fabio Petrozzi (Rom 1609). Eine große Menge seiner Tonschöpfungen sind Mscr. geblieben und finden sich in den Archiven von Sa. Maria in Vallicella, des Vatikan und besonders der päpstlichen Kapelle, für welche er am meisten geschrieben hat.

Anerio, Giov. Francesco, des Vorigen jüngerer Bruder, zu Rom um 1567 geb., ebenfalls ein namhafter Komponist damaliger Zeit, war erst Kapellmeister Sigismunds III., Königs von Polen, dann als solcher an der Kathedralkirche zu Verona angestellt; darauf ward er nach Rom berufen als Musikmeister am päpstlichen Seminar, und später, in den Jahren 1600—1603, finden wir ihn als Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Laterano. Sein Todesjahr ist nicht zu ermitteln. Er hat, einer der Ersten, von den kleineren Notengattungen (Achteln, Sechzehntheilen ꝛc.) Gebrauch gemacht, und ist auch deshalb bemerkenswerth, weil er Palestrina's große Missa Papae Marcelli, wegen der Schwierigkeit ihrer sechsstimmigen Ausführung für den allgemeinern Gebrauch, zur Erleichterung für vier Stimmen arrangirte, und in dieser Gestalt ist sie 1600 zu Rom zum ersten Male gedruckt worden. Man hat von A. eine große Menge gedruckter Kompositionen, die Beachtung verdienen: so, unter einer Anzahl Motetten in Fabio Costantini's drei Sammlungen (Salmi a otto voci di diversi eccellentissimi autori, Napoli 1615; Varj motetti — Alcuni motetti etc. Roma, 1616—1617) eine Guirlanda di sacre rose (fünfstimmige Motetten), Selva armonica (Motetten, Madrigalen, Kanzonetten, Dialogen, Arien), Teatro armonico spirituale (fünf- bis achtstimmige Madrigalen), Litanien u. s. w.

Anfang. Es ist vollkommen in der Ordnung, wenn man die Regel aufgestellt hat, jedes Tonstück müsse, wie jeder andre Gegenstand, der ein in sich geschlossenes Ganze besonders mit Rücksicht auf eine Fortschreitung in der Zeit bildet, einen seiner Natur und seiner gesammten Konstruktion entsprechenden Anfang haben. Musikalisch angesehen, würde das also heißen: der Beginn eines jeden Tonstücks muß in Beziehung auf die Tonart, den Rhythmus, den Takt und das Tempo so beginnen, daß diese Kategorien sofort für das Ohr vollkommen festgestellt werden. Sonach soll der Tonika-Akkord (harmonisch) oder die Grundtonleiter (figurirt, melodisch) den Beginn bilden und es soll auch in

der Art der Figuration und der ganzen Anlage gleich zu Anfang der Charakter des Tonstücks sich ausgesprochen finden, wie denn auch bekanntlich der vollkommene Schluß jedes Tonstücks von der Beachtung dieser Kategorien wesentlich bedingt wird. Indeß hat man sich nicht selten von dieser Regel aus überwiegenden inneren Gründen Abweichungen erlaubt, deren Anwendung allerdings nur in außerordentlichen, aus der Natur des darzustellenden Gedankens fließenden Fällen zu rechtfertigen sein wird, und niemals aus bloßer Neuerungssucht und Willkür hervorgehen soll. Es versteht sich von selbst, daß jene Regeln in Beziehung auf Recitative, die einer Arie oder einem Ensemblestücke vorangehen, ebensowenig eine Anwendung erleiden können, als in Beziehung auf ausgeführtere Introduktionen, wie wir sie — meist in langsamerem Tempo — größeren Instrumentalsätzen namentlich (in Symphonien, bisweilen auch in Sonaten ꝛc.) vorangestellt finden. In diesen Fällen wird sowohl das Recitativ wie die Introduktion herkömmlicherweise als ein für sich bestehendes Tonstück betrachtet. Diese Licenz hat man aber dann auch weiter ausgedehnt, und z. B. den kleineren Salonstücken, den sogenannten „Fantasien" ꝛc., nicht minder größeren Tänzen, Balletmusiken und Aehnlichem, hierin eine freiere Bewegung nachgesehen. Dabei war es denn allerdings natürlich, daß man in dieser Rücksicht auch weiter ging. Beethoven war es hauptsächlich, der z. B. in seiner ersten Symphonie die Haupttonart nicht feststellte (sie beginnt bekanntlich mit dem Septimen-Akkorde auf der Tonika), und ebenso in der C-moll-Symphonie mit dem Unisono-Anfang die eigentliche Grundtonart in Zweifel ließ. Auber in der Ouverture zur „Stummen von Portici", vieler Anderer unter den Neueren zu geschweigen, hat ähnliche Licenz sich gestattet, ohne daß man Grund zu der Behauptung hätte, diese Abweichungen von der ursprünglichen Regel seien ästhetisch verwerflich. Auch in diesem Falle, wie in so manchem andern bei Kunsterzeugnissen, steht eben die ästhetische Forderung, vorausgesetzt, daß sie auf echt künstlerisch gebildeter Anschauung beruht, über der technisch-grammatikalischen, und der klare gedankliche Ausdruck über der Schulregel. Aber man soll auch dabei stets eingedenk sein, daß nur „der Meister die Form zerbrechen", und daß nicht Jeder sich für einen Meister halten dürfe!

Anfang, it. capo; vom Anfange = da capo (D. C.) s. Abbreviaturen, S. 25.

Anfossi, Pasquale, geb. zu Neapel 1729 (nach Reichardt's Angabe — also nicht erst um 1736, wie Gerber will). In den dortigen Musikschulen erhielt er seinen ersten Unterricht, namentlich auch auf der Violine, während er in der Komposition Sacchini's und Piccini's Unterweisung genoß. Er ward Kapellmeister am Konservatorium dell' Ospedaletto zu Venedig, wie Gerber behauptet, ohne indeß über die Zeit irgend welche Angaben zu machen. Vorzugsweise wendete er sich der Opernkomposition zu, und die erste gedruckte derselben erschien 1769 zu Venedig: es war Cajo Mario. Ob sie überhaupt sein erstes Werk auf diesem Gebiete gewesen, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat er bei seinem unleugbar außerordentlich bedeutenden Talent, das sich namentlich in der komischen Oper offenbart, zugleich sehr schnell gearbeitet, eine Eigenschaft,

Digitized by Google

die wir bei der Mehrzahl seiner Landsleute finden, wenn sie auch den gleichzeitigen Ruhm der Gründlichkeit und Tüchtigkeit Anfossi's keineswegs immer beanspruchen können. Er hat mehr als 46 Opern geschrieben, von denen nicht wenige auch den Weg auf Deutschlands Bühnen fanden und mit großem Beifall Jahre lang auf denselben sich erhielten, darunter: „die Freundschaft auf der Probe; der Schatzgräber; der Amazonenkrieg; die edle Gärtnerin; die Eifersucht auf der Probe; die glücklichen Reisenden; die betrogenen Betrüger; Circe; die verfolgte Unbekannte; das lustige Bauermädchen; die Maskerade". Schon 1773 ward von ihm l'incognita Perseguitata (vorher 1769 la clemenza di Tito) in Rom mit großer Anerkennung gegeben, und dies veranlaßte ihn wahrscheinlich dort i. J. 1775 seinen Aufenthalt zu nehmen, nachdem schon ein Jahr vorher in Venedig Lucio Silla und il geloso in Cimento mit reichem Beifall aufgeführt waren. In Rom machten vorzugsweise l'Avaro (1775) und Isabella e Rodrigo o la costanza in amore (1776) außerordentliches Glück, und die sieben- und achtstimmigen Finale's in diesen beiden Opern werden mit Recht für des Tonsetzers Meisterstücke gehalten; er ist einer der ersten, der diese Form des Finale eingeführt und zu deren späterer weiterer Ausbildung, namentlich auch durch unsern Mozart, wesentlich beigetragen hat. Indeß die Volksgunst ist wandelbar. Auch A. mußte das erfahren. Seine wahrhaft glänzenden Erfolge in Rom konnten nicht verhindern, daß seine Olimpiade (1778 für das Teatro della Valle geschrieben) in Rom vollständig durchfiel, was den Meister in seinem Unmuth veranlaßte, seinen dortigen Wohnsitz mit Paris zu vertauschen, wo er für die italienische Oper namentlich la finta giardiniera und il matrimonio per inganno (1778 und 1779) mit dem reichsten Beifall schrieb. Kurz nachher finden wir ihn in London, wo er 1783 Kapellmeister der italienischen Oper war, nachdem schon im Jahre vorher dort Gli viaggiatori felici und il trionfo della costanza von ihm mit demselben Erfolge aufgeführt waren. Die Sehnsucht nach dem Vaterlande ließ ihn indeß bald darauf wieder die Nebelinsel mit dem klaren Himmel Italiens vertauschen, und der im Auslande neubefestigte Ruhm gewann ihm bald auch die höchste Anerkennung in der Heimath; man schien wieder gut machen zu wollen, was man verschuldet, und A. feierte nun in ganz Italien, namentlich aber in Rom, wohin er sich 1787 zurückbegeben, die größten Triumphe. Namentlich war es die in dem genannten Jahre dort aufgeführte Oper: Le pazzie dei gelosi, von welcher man einstimmig behauptete, man habe nie eine schönere Musik gehört, und nach deren erster Aufführung ihm die höchsten Ehrenbezeugungen zu Theil wurden. Im folgenden Jahre brachte er den Artaserse in Rom, und 1789 l'orfanella americana zu Venedig in Scene. Eine Reihe anderer folgten dieser nach, und Matilde ritrovata (1796 in Wien) wird als seine letzte genannt. Mit Recht darf man ihm, wie schon Fink sagt, Reichthum der melodischen Erfindung, Lebhaftigkeit und Anmuth im Gesange, Geschmack und Ausdruck, Kraft und Steigerung (namentlich auch in seinen Finalen), und vorzugsweise in seinen ernsten Opern eine reiche und interessante Instrumentation nachrühmen. Sein Name glänzt unter denen der bedeutendsten seiner Zeitgenossen, obwohl eine

unbefangene Anschauung nicht verkennen kann, daß er jedenfalls an Originalität der Erfindung und echter Schöpferkraft von Piccini, Paesiello und Galuppi übertroffen wird. Darin liegt es auch, daß seine Werke schneller vergessen wurden, als man nach den Erfolgen derselben hätte erwarten sollen. Fétis hat darum vollkommen Recht, wenn er sagt, daß allein die ursprüngliche Schöpferkraft eine lange Dauer künstlerischer Erfolge und die Möglichkeit bedinge, daß die Werke ihren Urheber auf Jahrzehende und länger hinaus überleben; doch möchten wir in sein Urtheil nicht einstimmen, daß z. B. eine große Anzahl Pièçen von Buranello's, Piccini's, Sacchini's, Paesiello's Kompositionen noch lange werden mit großem Vergnügen gehört werden, während schon heute nur sehr Weniges von Anfossi ohne den Eindruck entschiedener Langweiligkeit zu Gehör gebracht werden könne. Der geistreiche Kritiker hat sich bei diesem Urtheil etwas zu sehr von seinem subjektiven Dafürhalten bestimmen lassen. — Uebrigens war A. nicht nur für die Oper, sondern auch für die Kirche thätig. Er hat für seine geistlichen Kompositionen meist Texte von Metastasio verwendet, und sie wurden in Italien ebenfalls sehr werth gehalten. Im Auslande ist wenig davon bekannt geworden: wir nennen als die bekanntesten das Oratorium: Noe sacrificium, ein schönes Salve regina, ein Laudate pueri und ein Laudate Jerusalem, mit großem Orchester. In Rom starb der Künstler hochgeehrt und ausgezeichnet im Frühjahre 1797. Die allgemein verbreitete Annahme, er sei schon 1795 mit Tode abgegangen, beruht auf einem Irrthum. Denn Baini (im Leben Palestrina's) verzeichnet unsern A. in der Reihe der päpstlichen Kapellmeister von San Giovanni in Laterano, welche Stelle er 1791 erhielt, bis zum Februar 1797, wie auch Fétis richtig angiebt.

Anführer, nennt man in manchen Gegenden den Dirigenten einer Musikaufführung überhaupt, oder doch eines besondern Theils der mitwirkenden Kräfte, also den Kapellmeister, Musikdirektor, oder auch den Konzertmeister (s. dies. Art.).

Angäres, einer der ruhmvoll genannten Tonkünstler des Alterthums, im 6. Jahrhundert vor Christo, am Hofe des Königs Astyages von Medien.

Angeben, bedeutet im Allgemeinen: einen Ton, sei es mit der Stimme oder auf Instrumenten, hervorbringen. Sodann aber insbesondere: „Ton angeben", d. h. die Manipulation des Einstimmens der Instrumente im Orchester, bei welchem von einem bestimmten Instrument (gewöhnlich Oboe oder Klarinette, auch wohl vorkommenden Falls auf dem Flügel — in der Kirche auf der Orgel) der Normalton — $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{a}$, für die Saiteninstrumente in Verbindung mit $\bar{d}$ — angegeben wird, nach welchem alle übrigen Instrumente in Betreff der Stimmung zu reguliren sind (s. auch: Accord angeben).

Angecourt (Angschecuhr), Perrin d', französ. Dichter und Komponist des 13. Jahrhunderts, im Dienste Karls von Anjou, des Bruders von Ludwig dem Heiligen, den er in die Provence begleitete, als Karl dorthin zur Vermählung mit der Tochter Berengars sich begab. Eine Anzahl Chansons seiner Komposition, etwa 43, finden sich unter den Manuscripten der kaiserl. Bibliothek zu Paris und im Besitz des Marquis von Paulmy.

Digitized by Google

Napoleon (Napoleone), Paul Jos. Pie, 1822 in Paris geb., Sohn des Vorigen und Jérôme's, erhielt von seinem Onkel Napoleon I. den Titel eines Prinzen von Montfort, wurde 1848 Mitglied der Nationalversammlung, 1849 Minister des Ackerbaues und des Handels, 1850 Mitglied des Staatsrathes, 1852 Senator und Präsident der Commission für die Pariser Ausstellung. Er ist mit Clotilde, der Tochter des Königs Victor Emanuel von Italien, vermählt. Napoleon Joseph Charles Paul, Prinz von Montfort, Sohn des Vorigen, geb. 1851 in Paris, wurde 1870 Mitglied der Nationalversammlung, 1871 Mitglied des Generalrathes des Departements Corsica, in dem er von Ajaccio gewählt ist. Er ist mit Marie Clotilde, einer Tochter Victor Emanuel's, vermählt. Napoleon Louis Joseph Jérôme, Prinz Napoleon, Sohn des Vorigen, geb. 1864 in Paris, wurde 1870 zum Lieutenant der Artillerie ernannt, trat aber nach dem Sturze des Kaiserreiches mit Eugénie, seiner Mutter, nach England über.

Napoleon (Berlin), war in Lebe-Duval seit 14 Jahren als berühmter Kunstreiter thätig, als er 1866 in Berlin auftrat. Er ist ein Mann von ungewöhnlicher Körperkraft und Gewandtheit. Seine Pferde sind ausgezeichnet, aber er hat durch sein rastloses rohes Treiben, mit dem er selbst die besten Pferde ruinirt, sich viele Feinde gemacht. Er ist ein Mann von 40 Jahren, der in Berlin geboren ist, aber in Frankreich aufgewachsen ist und sich dort ausgebildet hat. Er ist verheirathet. Der berühmte Reiter, von welchem Napoleon seinen Namen annahm, war Napoleon Franconi, der 1806 in Paris geboren wurde und 1847 starb. Sein Vater, Antonio Franconi, war 1790 in Corsica geboren und starb 1836 in Paris.

Napoleon (Bonaparte), Napoleon Joseph Charles Paul, Prinz von Montfort, Sohn des Vorigen, geb. 1851 in Paris, wurde 1870 zum Lieutenant der Artillerie ernannt, trat aber nach dem Sturze des Kaiserreiches mit Eugénie, seiner Mutter, nach England über.

Napoleon, Victor Napoleon Bonaparte, Prinz, 1862 in Paris geb., Sohn des Kaisers Napoleon III. und der Kaiserin Eugénie, wurde 1870 zum Lieutenant der Artillerie ernannt, trat aber nach dem Sturze des Kaiserreiches mit Eugénie, seiner Mutter, nach England über.

Napoleon, Victor Napoleon Bonaparte, Prinz, 1862 in Paris geb., Sohn des Kaisers Napoleon III. und der Kaiserin Eugénie, wurde 1870 zum Lieutenant der Artillerie ernannt, trat aber nach dem Sturze des Kaiserreiches mit Eugénie, seiner Mutter, nach England über.

Angelini, ſ. Bontempi.

Angelique (Angſchelihk), ein veraltetes, lautenartiges, früher in Frankreich und beſonders in England ſehr gebräuchliches Inſtrument mit zehn Griffen und 17 Darmſaiten, welche letzteren von einem beliebigen Grundton aus diatoniſch geſtimmt wurden. Man ſchlug das Inſtrument mit einem Plektrum oder riß es mit den Fingern; übrigens war es natürlich nur einchörig, und ſein geringer Umfang hat es wohl hauptſächlich außer Gebrauch geſetzt.

Angelo, Pater, Abt des Kloſters S. Maria de Rivaldis, um den Schluß des 14. Jahrh., war, wie aus dem Teſtament des Kardinals Philipp von Alençon vom 11. Auguſt 1397 hervorgeht, der erſte oder doch einer der erſten päpſtlichen Kapellmeiſter zur Zeit Bonifaz' IX. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Angelo, Bézegui, in Rom um 1670 geb., einer der bedeutendſten Violinvirtuoſen im erſten Viertel des 18. Jahrh., ward noch 1734, als er nach Paris kam, allgemein als ſolcher bewundert. Ein Armbruch, den er damals erlitt, beſtimmte ihn, ſich dem wiſſenſchaftlichen Studium ſeiner Kunſt und namentlich der Kompoſition zuzuwenden, und es gelang ihm, auch als Tonſetzer ſowohl für die Violine, wie für andere Inſtrumente, ſich ſo hervorzuthun, daß er bis an ſein Ende, das im hohen Alter (1750) erfolgte, ſich dadurch ein durchaus ſorgenfreies Leben ſicherte.

Angelo da Picitone, geb. in dem kleinen Städtchen Picighittone (daher ſein Beiname) in der Nähe von Cremona, zu Anfang des 16. Jahrh. Er trat in den Franziskanerorden und ward Generalprokurator des Ordens im Jahre 1541; ſein Todesjahr iſt unbekannt. Er wird als ein vortrefflicher Orgelſpieler gerühmt, und gab zu Venedig 1547 eine muſikaliſche Schrift in zwei Abtheilungen: Fior angelica di musica etc. heraus, in deren erſtem Theile (68 Kapitel) von dem Lobe und von dem Nutzen der Muſik, von den Erfindungen in derſelben, vom Unterſchiede des Muſikers und Sängers, von der Guidoniſchen Hand, von der Stimme, dem Tone, den Kirchentönen, Neumen ꝛc. gehandelt wird, während der zweite in 40 Kapiteln ſich über die Lehre von der Figuralmuſik verbreitet. Das Werk gehört unter die bibliographiſchen Seltenheiten, iſt übrigens auch ziemlich ſchwer verſtändlich.

Angelo, Heinrich, geb. 11. Sept. 1820, ein bedeutendes muſikaliſches Talent, das ſchon früh zum ausgezeichneten Pianoſpieler ſich heranbildete, und in Konzerten zu Wien, Mailand, Venedig ꝛc. außerordentlichen Beifall erntete. Er ſtarb indeß ſchon 25. Januar 1844 zu Trieſt.

Angelo, Michael, geb. zu Bologna um die Mitte des 18. Jahrh., unterwarf ſich der Operation und trat dann als primo musico (Kaſtrat) ſpäter in die Dienſte des damaligen Kurfürſten von Bayern. Im Jahr 1786 war er erſter Sänger der kurfürſtl. Kapelle und des großen Hoftheaters zu München; ſein Todesjahr iſt unbekannt.

Angeloni, Luigi, um 1770 zu Fraſinone im Kirchenſtaat geb., kam 1806 nach Paris und machte ſich durch mancherlei ſchriftſtelleriſche Leiſtungen bekannt, ohne jedoch ſich irgend einen Ruf begründen zu können. Für den Muſiker iſt

Digitized by Google

seine Schrift: Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo (Paris, 1811) nicht ohne Bedeutung. Das erste Kapitel beschäftigt sich vorzugsweise mit biographischen Untersuchungen, und zeichnet sich durch eine höchst gewissenhafte Forschung und sorgsame Arbeit aus. Die anderen drei Kapitel, welche sich mit der musikalischen Bedeutung Guido's ꝛc. beschäftigen, können weniger genügen, da zu einer fruchtbaren Behandlung dieses Gegenstandes A. die gründlichere musikalische Bildung mangelte. Auch leidet das Werk an mancher Breite und Weitschweifigkeit und einem etwas trockenen, pedantischen Stil. A. wendete sich, da ihm auf der literarischen Laufbahn in Paris keine Rosen blüheten, um 1820 nach England und ist dort verschollen.

Angelucci (Andschelutschi), Angelo, geb. zu Neapel im Anfange des 18. Jahrh., gest. ebenda 1765. Er war einer der berühmtesten und bedeutendsten Darmsaitenfabrikanten, der stets mehr als hundert Personen mit diesem Industriezweige beschäftigte, und deshalb in dem kleinen Städtchen Sale in den Abruzzen, woher er seine meisten und besten Arbeiter bezog, als wahrer Wohlthäter allgemein verehrt wurde. Ihm verdankt man die Wahrnehmung, daß die Därme der 7—8 Monate alten Lämmer der Gebirgsgegenden, die besten, und bei weitem bessere Saiten liefern, als die von jüngeren oder älteren Lämmern aus ebenen Gegenden genommenen. Behufs weiterer Ausdehnung des Geschäfts — vielleicht auch zur Monopolisirung desselben — verband er sich mit anderen romanischen Saitenfabrikanten. Indeß diese Societät war nicht von langer Dauer. Es entstanden bald Streitigkeiten, die an sich unbedeutend, doch zu verwickelten und sehr unangenehmen Prozessen führten, bei welchen durch einzelne Streitschriften auch so manches Geheimniß der Fabrikation enthüllt wurde, und deren oft interessante Details sich in Volkmann's Italienischen Neuigkeiten (Bd. 8.) ꝛc. finden.

Angely, Louis, geb. um 1788 in Berlin, früher Schauspieler, dann Regisseur des Berliner Königsstädtischen Theaters, endlich (seit 1830) glücklicher Hotelier in seiner Vaterstadt, wo er auch 1836 starb. Wenn wir ihm hier einige Zeilen widmen, so geschieht das nicht wegen seiner schriftstellerischen Leistungen auf dramatischem Gebiete, die — so vielen Beifall sie auch gefunden haben — doch nirgend als probehaltig oder gar als werthvoll erscheinen, sondern nur deshalb, weil die Einführung des Vaudeville auf der deutschen Bühne (aus welchem heraus wir die Entwickelung und Blüthe des echten deutschen Liederspiels noch immer vergeblich erwarten) großentheils sein Werk ist.

Angemessen bedeutet das, was weder zu viel noch zu wenig ist oder enthält. Es wird also musikalisch da gebraucht werden können, wo die aufgewendeten Mittel in genauem und richtigem Verhältnisse zu der auszudrückenden Idee stehen, wo sie der musikalischen Situation, dem Gedanken, dem Charakter des Darzustellenden vollkommen entsprechen. Das kann sich sowohl auf melodische Erfindung, bei welcher z. B. häufig ein leerer Koloraturenkram der Situation gänzlich widerspricht — als auf harmonische Bearbeitung beziehen, bei der ebenfalls nicht selten die Einfachheit und Natürlichkeit überschritten wird, welche der Gegenstand fordert. Am meisten aber vermissen wir das Ange-

Ein Mann, der sich mit Vorliebe in Gesellschaft von Frauen befindet, ist ein Weiberfeind.

Ein Mann, der sich mit Vorliebe in Gesellschaft von Frauen befindet, ist ein Weiberfreund.

lezza, von Fux) mitwirkten, und hat viele für die damalige Zeit werthvolle Konzerte für sein Instrument geschrieben, welche jedoch Mser. geblieben sind. Er starb zu Wien 23. Febr. 1732. — Außer ihm existiren noch drei Musiker gleiches Namens und ähnlicher Stellung, mit denen er indeß nicht verwechselt werden darf. Diese sind: Joseph Angermeyer, geb. 1656, k. k. Hof- und Kammermusiker zu Wien, wo er 18. Juli 1712 starb. — Gotthard Angermeyer, 1667 geb., ebenfalls k. Hofmusiker zu Wien, wo er 14. April 1745 starb; und Joseph Angermeyer, ein trefflicher Violaspieler, geb. zu Ende des vor. Jahrh., 1823 k. k. geh. Staatsrathskonzipist, und ausübendes Mitglied des Musikvereins zu Wien, starb das. als k. k. Staatsrathssekretär 1846.

Angerstein, Joh. Karl, um 1780 Organist in Stendal, später (seit 1788) Pfarrer zu Bretkow bei Stendal, ein verdienstvoller Musiker, der als Komponist einer Anzahl guter, aber nicht edirter Klavierkompositionen gerühmt wird, vorzugsweise aber durch seine, 1800 in Stendal erschienene Schrift: „Theoretisch-prakt. Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön zu spielen" (248 S. in 8. mit 6 Kupfertafeln) sich einen Namen erworben hat. Das Werk ist auch heute noch sehr beachtenswerth.

Angiolini (Andschol-), Carlo, war 1754 zu Mailand geb., bildete sich zum Sänger aus, und starb 1808 als Kammersänger in Dresden.

Angiolini, Gasp., um das Jahr 1760 Balletmeister in Petersburg, später in Rom und Mailand, an welch letzterem Orte er im Jahre 1789 allein fünf neue Ballets seiner Erfindung auf die Bühne brachte, was um so bedeutender erscheint, wenn man erwägt, daß er nicht nur die Erfindung und das Arrangement, sondern auch die Musik zu denselben sein Eigenthum nennen durfte. Er komponirte nämlich zu seinen namentlich in Italien außerordentlich beliebten Ballets stets auch die Musik, und nach den Zeugnissen seiner Zeitgenossen war dieselbe wirklich werthvoll. Er war übrigens in Mailand geb. und zuerst k. k. Hofballetmeister in Wien. Zu seinen berühmtesten Ballets gehören: Fedra, Dorina, Lorezza, le nozze dei Sanniti etc. Mit Voltaire, Rousseau, Metastasio in freundschaftlichen Verhältnissen, war er ein überaus gebildeter Mann, und seine Lettere al Sr. Noverre sugli Pantomimi beweisen das; weniger seine Riflessioni sopra l'uso de programmi ne' Balli Pantomimi, wo er auf dem Gebiet der reinen Wissenschaft sich allerdings nicht so heimisch zeigt, als in der Kunst. Sein Geburts- und Todesjahr sind uns unbekannt.

Angiolini, Giov. Federigo, geb. zu Siena um die Mitte des vor. Jahrh., ein sehr bedeutender Klavierspieler, der sich in mehreren Städten Italiens möglichst tüchtig ausgebildet, und der mit leichtgestaltender Phantasie, Kühnheit und Feuer der Produktion sich einen großen Ruf errungen hatte, als er im Jahre 1784 nach Deutschland kam. 1787 bis 1791 hielt er sich in Berlin auf und benutzte hier die treuen Rathschläge des (älteren) Rellstab in ästhetischer Beziehung mit so glücklichem Erfolge, daß es ihm gelang, seinen bisherigen trefflichen Eigenschaften als Klavierspieler, auch noch die eines wahrhaft schönen und edeln Ausdrucks im Vortrage beizugesellen, und auch für die Komposition thätig zu sein. Er begab sich dann nach Petersburg und erntete hier, wie

ſpäter wieder in Deutſchland, wohin er 1797 zurückkehrte, wie als Virtuos ſo als Komponiſt (für Piano, Harfe, Flöte ꝛc.) den allgemeinſten Beifall. Eine ſehr zarte, anſprechende, melodiöſe Erfindung und eine reiche harmoniſche Fülle rühmt man ihm mit Recht nach, und ſeine Kompoſitionen, darunter namentlich auch zwei Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Cello, waren damals außerordentlich beliebt. 1812 lebte er noch; ſein Todesjahr iſt unbekannt.

Angiolini, Oratio, einer der bedeutendſten Orgelſpieler des 16. Jahrh.; blühete um 1580 in Italien.

Anglaise (Anglähs), engl. country-dance, der eigentliche ſogenannte Contretanz, ein Tanz von lebhaftem Charakter und leichter Bewegung, bald im $^2/_4$, bald im $^3/_4$ Takt. Er hat Aehnlichkeit mit der Ecoſſaiſe (ſ. d.), doch beſteht er gemeinhin außer dem Chaſſiren noch aus drei Touren oder Theilen. Uebrigens iſt er wohl aus dem älteren (vereinfachten) franzöſ. rigaudon entſtanden. — Außerdem bezeichnet man mit A. auch noch den Charakter- (wenn man will, Ballet-) Tanz, den die franz. Tanzkunſt aus einzelnen Zügen engl. Nationaltanzes zuſammengefügt hat, und der von einem einzelnen Tänzer (in Seeoffiziers-tracht, mit einer Gerte in der Hand, die zu den verſchiedenſten Attituden und Balancen dient) mit kräftigen, kurzen, marſch-artigen Schritten ($^2/_4$ Takt) ausgeführt wird.

Anglé, Honor. Frz. Maria l' (gewöhnlich Langlé genannt), geb. 1741 zu Monaco, zuerſt Lehrer am Konſervatorium zu Neapel, von wo er etwa 1780 an das Konſervatorium zu Paris als Profeſſor der Singſchule kam. Er war ein ſehr tüchtiger Theoretiker und namentlich ein guter Geſanglehrer, während er als Komponiſt minder bedeutend erſcheint. Eine große Oper: Corisandre (1785 in Paris aufgeführt) fand nur einen succès d'éstime, auch ſeine 6 Symphonien für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts ꝛc. konnten keinen beſondern Erfolg erringen, und nur die Trauermuſik zur Todtenfeier für Lavoiſier (1796) machte ein bedeutendes Glück. Es fehlte ihm bei allem Fleiß und allen Kenntniſſen die eigentliche Schöpferkraft, das produktive Talent. Dagegen ſind ſeine theoretiſchen Schriften, z. B. ſeine Méthode de Chant, ſeine Nouvelle méthode pour chiffrer les accords, ſein Traité de la fugue et de l'harmonie etc. von Werth. Er ſtarb 1807 auf ſeinem Landgute in der Nähe von Paris.

Anglebert, Joh. Heinr. d', Kammer-Klaviciniſt Ludwigs XIV., von dem wir nichts weiter wiſſen, als daß er 1689 zu Paris einen Band Klavier- und Orgelkompoſitionen herausgegeben hat, in welchem ſich Klavierauszüge einer Anzahl Lully'ſcher Inſtrumentalſtücke, vor Allem aber Orgelſtücke, namentlich Fugen und ein vierfacher Kontrapunkt in der Orgelbearbeitung von ſeiner eignen Kompoſition vorfinden, die unſtreitig zu dem Tüchtigſten und Trefflichſten, namentlich in Bezug auf tiefe Kenntniß und außerordentliche Reinheit des Satzes, gehören, was nur die Organiſten der damaligen Zeit zu liefern im Stande geweſen ſind.

Angleria, Camillo, geb. zu Cremona zu Ende des 16. Jahrh., ward Franziskanermönch und ſoll ein tüchtig gebildeter Muſiker geweſen ſein, weil er

Digitized by Google

— 3n Kugler kommt 1. B. der Ausdruck „Ungeziefer“ — ein Gleiches war Wieland, wenn er Hermann sagt, als er einmal im heftigen Streite eine andere Meinung äußert: „Ich will Ihnen nicht widersprechen, aber ich kann Ihnen auch nicht beipflichten“. Kugler war Hofmaler in Berlin, verstarb Freitagmorgen 1802 in Weimar wenige Tage, ehe er 50 Jahre zu den Todten gehört hätte. Er war ein Schüler von Tischbein, und hatte sich in Italien ausgebildet. In Weimar angekommen, wurde er Lehrer der Zeichenkunst, und ist ungefähr 20 Jahre in dieser Eigenschaft thätig gewesen. Er hat viele Bildnisse gemalt, und auch Landschaften, Historien und Genrestücke. Sein Bildniß von Wieland, gemalt 1797, befindet sich in Wielands Nachlasse. Kugler war geboren in Berlin 1802.

Kugler, Franz, ein talentvoller Berliner, ist Dichter und Kunstrichter. Er hat über Goethe in vier Bänden Briefe und Aufsätze herausgegeben. Sein Urtheil lautet nun über Alles und Jedes: Es wird verdammt, Niemand ist vor ihm sicher, Niemand findet Gnade.

Kuhlmann, Quirinus, ein Schwärmer und Phantast, geboren 1651, Anfangs Lehrer und dann privatisirender Gelehrter, lebte meistens in Holland, wo er 1689 in Amsterdam seine Schriften drucken ließ. Er hatte sich in seinen Ideen so verwirrt, daß er sich für den Messias hielt, und mit dem Plane umging, nach Rom zu gehen, um dort den Papst zu bekehren, und sich, Heiligkeit und Würde dieses angenommen, selbst zum Papste machen zu lassen. Er wurde deshalb in Moskau verbrannt. Seine Schriften sind: Kühlpsalmen, Himmlische Libesküsse, Neue Lehrart, Neue Lehrart, Neue Lehrart

niß zeugen, und damals wiederholt an verschiedenen Orten aufgeführt und gern gehört wurden; gedruckt wurde nichts davon.

Angusta, eng; wird als Zusatz zur Bezeichnung der Flötenstimmen in älteren Orgeln gefunden, um damit anzudeuten, daß die betreffenden Pfeifen enge Mensur (s. d.) haben, z. B. tibia angusta, engmensurirte Flöte; vgl. Orgel.

Anhalten bedeutet zunächst: die Bewegung nach und nach verzögern (ritardäre), was natürlich nur allmälig geschehen darf, sobald es nicht auf eine einzelne oder doch nur auf ein Paar Noten sich beschränkt. Sodann gebraucht man den Ausdruck auch uneigentlich für „halten", d. h. einen Ton fortklingen lassen. Endlich spricht man auch wohl von einer anhaltenden Kadenz, doch ist das veraltet und man gebraucht dafür jetzt allgemein den Ausdruck Orgelpunkt (s. d.).

Anhang, ungebräuchlich, bezeichnet dasselbe, was Coda (s. d.).

Anima, die Seele; davon: con anima, seelenvoll, innig.

Animato (auch bisweilen animando), beseelt, belebt, erregt — als Vortragsbezeichnung; auch wohl mit dem Nebenbegriff des Frischen, Heitern.

Animo, Geist, Muth — davon: animoso, lebhaft, muthig, regsam — als Vortragsbezeichnung nicht selten sov. a. animato, doch mit einem kräftiger schattirten Ausdruck.

Animo corde, s. Anemochord, S. 241.

Animuccia (-mutscha), Giov., geb. in Florenz um das Jahr 1500, gehört zu den ältesten und hervorragendsten Meistern der italienischen Schule, welche berufen war, den Kontrapunkt der alten Niederländer in Italien allmälig zu modernisiren, und welche sich vor diesen durch eine klarere und ansprechendere harmonische Fülle, durch eine leichtere und melodischere Führung der Stimmen und durch einen den Textesworten entsprechenderen Ausdruck der Melodie vortheilhaft auszeichnete. Schon in der Jugend dem heiligen Neri, dem Stifter der Väter des Oratoriums, freundschaftlich verbunden, ward er von diesem später als Musikmeister berufen, und wir dürfen in ihm den Vater der Kompositionsgattung sehen, welche wir jetzt mit dem Namen „Oratorium" bezeichnen. Zunächst von Neri zur Komposition der sogenannten Laudi berufen — mehrstimmiger Gesänge, welche immer nach dem Schlusse der Predigt ausgeführt wurden — fand A. sich veranlaßt, einzelne Strophen oder auch bisweilen nur einige Zeilen als Solo's vortragen zu lassen, und das ebensowohl um der Sänger, als um der Zuhörer willen, denen dadurch einige Abwechselung und neue Anregung geboten werden sollte. Im Januar 1555 war unser Meister zum päpstlichen Kapellmeister an der Kirche San Pietro in Vaticano ernannt worden, eine Stelle, welche er bis an seinen Tod, im März 1571 bekleidete. Er hat eine große Menge von Kirchenkompositionen geliefert, die von entschiedenem Werthe sind nicht blos für die Geschichte der Musik. Das erste Buch seiner Laudi erschien 1565, das zweite 1570; dazwischen fallen mehrere Sammlungen von Madrigali, Motetti, Messe, 4-, 5- und 6-stimmig u. s. w., von denen größere oder kleinere Bruchstücke auch in ältere und neuere Sammlungen übergegangen sind, während nicht Weniges von den Kompositionen des Meisters

Digitized by Google

noch als Mſcr. im Vaticaniſchen Kapellarchiv ruhen muß, von dem wir eben nur die Nachricht haben, daß es exiſtire: ſo z. B. 3 Meſſen, 20 Hymnen und Motetten ꝛc., welche auf Veranlaſſung des Tridentiniſchen Konzils für den veränderten Ritus in dem kurzen Zeitraume von fünf Monaten zu Anfang des Jahres 1569 von A. geliefert worden ſind u. ſ. w.

Animuccia, Paolo, ein Bruder des Vorigen, nach dem unverwerflichen Zeugniß des Zeitgenoſſen Picciantí in ſeinem Catalogus scriptorum florent. pg. 143, vor welchem die Zweifel Pitoni's verſtummen müſſen. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht; wir wiſſen nur, daß er 1563 geſtorben, und daß er vom Januar 1550 bis zum Jahre 1552, als Vorgänger Bernardo Luparchini's (und als unmittelbarer Nachfolger Rubino's) päpſtl. Kapellmeiſter bei San Giovanni im Lateran geweſen. Letzteres weiſet die „chronologiſche Reihenfolge der Kapellmeiſter an den drei Hauptkirchen Roms" ganz unzweideutig nach, und die anderweite Angabe, er habe dieſe Stelle bis zum Jahre 1555 bekleidet, wo Paleſtrina dort eintrat, erſcheint ebenſowenig richtig, als die Behauptung, A. ſei zu jenem Amte erſt 1554 berufen worden, da es feſtſteht, daß nicht er, ſondern eben Lupacchino der unmittelbare Vorgänger Paleſtrina's in demſelben geweſen. Uebrigens gilt unſer Paolo A. als einer der gewandteſten Kontrapunktiſten ſeiner Zeit, deſſen Madrigale und Motetten ſehr beliebt waren. In dem Katalog der muſikaliſchen Bibliothek Königs Johann IV. von Portugal findet ſich eine Sammlung von Madrigalen dieſes Tonſetzers verzeichnet unter dem Titel: Il desiderio, madrigali a cinque, lib. 2. Gedruckt finden ſich von ihm ein Madrigal unter denen des Orlandus Laſſus (bei Gardano zu Venedig, 1559) und ein andres in einer von dem genannten Verleger in demſelben Jahre veranſtalteten Sammlung; ferner eine Motette in einer 1568 zu Venedig erſchienenen Kollektion, und mehrere andere in einer Sammlung, die 1588 durch Antonio Barré dort veröffentlicht wurde unter dem Titel: Liber primus Musarum cum quatuor vocibus etc.

Anjos, Dioniſio dos, geb. zu Liſſabon in der erſten Hälfte des 17. Jahrh., trat 1656 in den Orden der Hieronymiten im Kloſter Belem, wo er am 19. Januar 1709 ſtarb. Er iſt unſtreitig einer der bedeutendſten Tonkünſtler, welche namentlich in damaliger Zeit Portugal aufzuweiſen hatte, war Virtuos auf der Harfe und Gambe, dabei ein mit Recht hochgeachteter Komponiſt beſonders auch im Fache der Kirchenmuſik, und ſeine derartigen Werke, die im Kloſter Belem im Mſcr. aufbewahrt ſind, verdienen in der That, nach dem Urtheil der Sachverſtändigen, vollſte Anerkennung. Man hat von ihm: Responsorios para todas as festas da primeira classe; Psalmos de vesperas, Magnificat, Missas, Vilhancicos et Motettes, wie Machado in der Bibl. Lusit. I. 704, angiebt.

Anferts, Ghiſelin d', einer der berühmteſten Kontrapunktiſten unter den Niederländern in Italien im 16. Jahrh. Geb. zu Tholen in der Provinz Zeeland, kam er früh nach Rom, wo wir ihn 1555 als Sänger der päpſtlichen Kapelle und Camerlengo des Sängerkollegiums finden, eine Stelle, die er unter vier Päpſten (Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV.) bekleidete.

[illegible] [illegible] [illegible] [

Ob sich die Bildung eines Kriegsheeres in Friedenszeiten empfehle, ist eine Frage, die sich nicht allgemein beantworten läßt. Sie hängt von der Lage des Landes, von seinen Grenzen, von seinen Nachbarn, von seinen Verbindungen, von seinen Hilfsquellen, von seinen Einrichtungen, von seinen Sitten, von seinen Gewohnheiten, von seinen Bedürfnissen, von seinen Mitteln, von seinen Absichten, von seinen Gefahren, von seinen Aussichten, von seinen Hoffnungen, von seinen Befürchtungen, von seinen Vorurteilen, von seinen Leidenschaften, von seinen Tugenden, von seinen Fehlern, von seinen Vorzügen, von seinen Mängeln, von seinen Stärken, von seinen Schwächen, von seinen Vorteilen, von seinen Nachteilen, von seinen Gewinnen, von seinen Verlusten, von seinen Freuden, von seinen Leiden, von seinen Lüsten, von seinen Begierden, von seinen Neigungen, von seinen Abneigungen, von seinen Sympathien, von seinen Antipathien, von seinen Liebhabereien, von seinen Launen, von seinen Einfällen, von seinen Ideen, von seinen Gedanken, von seinen Meinungen, von seinen Ansichten, von seinen Grundsätzen, von seinen Prinzipien, von seinen Maximen, von seinen Regeln, von seinen Gesetzen, von seinen Verordnungen, von seinen Befehlen, von seinen Anordnungen, von seinen Einrichtungen, von seinen Gebräuch

Ein Gedicht, das Ihnen gefallen hat, ist ein Gedicht, das Ihnen etwas gesagt hat, das Ihnen etwas bedeutet hat, das Ihnen etwas gegeben hat. Ein Gedicht, das Ihnen nicht gefallen hat, ist ein Gedicht, das Ihnen nichts gesagt hat, das Ihnen nichts bedeutet hat, das Ihnen nichts gegeben hat.

Schöne Aussicht. Ich schreibe, weil ich glaube, es möchte, im Falle Sie nach Berlin kommen, die Gesellschaft Ihnen nur Kummer u. Aerger machen. Sie ist nicht mehr, was sie war, u. Sie würden sich in ihr nicht mehr finden. Ich weiß nicht, ob Ihnen Schlegel's Abreise nach Wien bekannt ist. Er hat Hoffnungen entweder schon — oder er wird sie sehr bald verwirklicht sehen. Ich bin sehr begierig, was Sie für Aussichten haben, u. ob Sie sich nicht auch eine Reise in die Schweiz möglich machen können. Ich habe sehr viel Lust dazu. Ich habe mich schon lange nicht so wohl befunden, als jetzt

sache bei der Kompoſition iſt, wenn auch damit der kunſtgemäßen, geiſtreichen und gewandten Ausführung und Ausarbeitung natürlich nichts von ihrem Werthe entzogen werden ſoll. Es exiſtiren namhafte Tonſetzer, über welche wir ſagen hören: die Erfindung (eben das, was wir als „Anlage" bezeichnen) ſei ziemlich ſchwach, aber die treffliche Ausarbeitung und Ausführung errege das Intereſſe und erhalte es — für eine Zeit lang wenigſtens — lebendig. Und das iſt auch ſchon Etwas, und zwar etwas Bedeutendes, wenn es auch bei weitem nicht ausreicht, derartigen Werken ein ungetheiltes Intereſſe und lange Dauer zu ſichern. Andrerſeits hören wir bei anderen Komponiſten beklagen, daß ihre Ideen wohl gut, intereſſant und anſprechend ſeien, daß ihnen aber Kraft und Kenntniß zur tüchtigen Ausführung mangle, daß ihnen alſo die muſikaliſche Logik wie die Oratorik, auch wohl die Klarheit der Begriffe abgehe, und ſie nur vereinzelte geiſtreiche Gedanken ohne innern Zuſammenhang und lebendige Entwickelung, Aphorismen, unter einem Bombaſt hohler Phraſen, herkömmlicher oder forcirt neuerſcheinender, gewaltig einherbrauſender und doch nichtsſagender Redensarten zu geben wiſſen. Die „Anlage" des Tonſtücks — das, was als Kern übrig bleibt, wenn man alle äußeren Zuthaten wegſchneidet, bekundet den Meiſter, dokumentirt die allgemeine, umfaſſende Geiſtes- und Herzensbildung: in ihr offenbart ſich der Genius. In der Ausſchmückung, der ſogenannten „Arbeit", erkennen wir die techniſche, mehr oder minder gründliche Bildung. Sie iſt dem Künſtler durchaus unerläßlich. Denn was unſere größten Meiſter geſchaffen, hat eben nur durch die innige Verſchmelzung jener beiden Faktoren zu einem einheitlichen Ganzen zu dem Höchſten, Bedeutendſten und Schönſten ſich geſtalten können, was wir auf dem Gebiete der Tonkunſt beſitzen, und was den Wechſel der Zeiten mächtig überdauern wird!

Anmuth. Wir haben in dieſem Worte einen jener Begriffe, für deſſen Empfindung jedes irgend empfängliche Gemüth inſtinktiv ſich befähigt erweiſet, auf deſſen klare Anſchauung indeß man lange Zeit hindurch nicht recht kommen zu können ſchien, da man ihn häufig mit der „Grazie" verwechſelte, während dieſe doch die höhere Potenz, die Vollendung der Anmuth iſt, während letztere wiederum als eine Potenz des bloß „Angenehmen" erſcheint. Schiller erkannte in der A. dasjenige Weſen, was das Schöne zum Liebenswürdigen macht, und ſein Scharfblick erkannte, daß die Wirkung des A. dem Ausdruck einer ſchönen Geſinnung zuzuſchreiben ſei, indem er von ihr eine nicht zu trübende reine Neigung, die das Schöne umfaſſende Liebe, von ihr angeregt ſah; doch erſchien auch ihm die A. nur als eine zufällige Modifikation des Schönen, als eine bloße Verſchönerung. Mit dieſer Anſchauung ſympathiſirt die andere, namentlich von Krug vertretene, die das Anmuthige lediglich auf das „Reizende" zurückführt, welches durch eine gewiſſe Feinheit, Zartheit und Sanftheit wohlthue. In beiden Anſchauungen fehlt ein Hauptmerkmal des Anmuthigen, nämlich das geiſtige Moment, durch deſſen Hinzutreten eben die A. von dem bloß Angenehmen ſich unterſcheidet und über dieſes ſich erhebt. Es war den Forſchungen der neueren Zeit auf dem Gebiet der Aeſthetik vorbehalten, dieſes weſentliche Moment in ſeiner vollen Bedeutung her-

vorzuheben, und der treffliche F. Hand hat ſich um die Klärung des Begriffs ein weſentliches Verdienſt erworben. Nach ihm enthält das Gebiet des Anmuthigen die Schönheit, inwiefern in ihr die Natur lebendig und ſchöpferiſch waltend, aber in milder und beruhigter Bewegung hervortritt, und das Geiſtige und Ideelle nicht ſowohl einkehrt in das Natürliche, als vielmehr urſprünglich mit ihm verſchmolzen, als Geiſt der Natur ſich ausſpricht. In dem anmuthigen Gegenſtande erſcheint nämlich das Geiſtige untrennbar von dem Natürlichen, gleichſam zur Natur umgewandelt. Die Natur exiſtirt da in ſich und für ſich ſelbſt, und ſo erwächſt dem Anmuthigen in der Darſtellung eine objektive Bedeutung. Daher kommt es denn wahrſcheinlich, daß man im gewöhnlichen Leben das A. nicht ſelten auch das Natürliche nennt; indeß läßt ſich dies ſtreng begrifflich nicht rechtfertigen, denn nicht alles Natürliche iſt anmuthig ſchön. Andrerſeits freilich dürften wir auch, genau genommen, dem A. das Zarte und Feine als eine unbedingte und urſprüngliche Eigenſchaft zuſchreiben. Daß nicht alles Feine und Zarte an ſich ſchon anmuthig ſei, ergiebt ſich von ſelbſt beim Anſchauen techniſcher Arbeiten, denen wir die letztgenannten Eigenſchaften vindiciren müſſen: die Zartheit muß zugleich eine Vergeiſtigung in ſich tragen, ſie muß, wenn nicht gerade ſelbſt poetiſch ſein, doch ein poetiſch anregendes Element klar bekunden, wenn wir ihr A. zuſchreiben ſollen. Und es iſt deshalb, wie ſchon angedeutet, irrig, wenn man dem Anmuthigen das geiſtige Element abſprechen und es nur von der äußeren Erſcheinung gelten laſſen will. Dieſer Irrthum ſcheint daher entſtanden, daß allerdings das A. *vorzugsweiſe* das Sinnliche und Körperliche in Anſpruch nimmt, und ſonach mit dem Angenehmen bis auf einen gewiſſen Grad verſchmilzt, das den Sinnen ſchmeichelnd wohlthut. Deshalb beruht ſeine Wirkung darin, daß es nicht mit Heftigkeit zur Begierde reizt, ſondern Liebe und Neigung erweckt, und demgemäß, wie Hand ſagt, *anmuthet*, d. h. anzieht. Wenn man dies mit dem Ausdruck „Reiz" bezeichnen will, ſo kann man nur einen ſanften und zarten Reiz darunter verſtehen, und die reizende Wirkung des A. wird am beſten in ſeinem Gegenſatze zum Rührenden aufgefaßt, wenn auch dem A. keineswegs der Moment der Erhebung gebricht, denn dem Beſchauer, der der lieblichen Spur einer innern Schöpferkraft folgt, bietet ſich unwillkürlich die Ahnung eines Nichtſinnlichen, Unendlichen gleichzeitig dar. Die Auffaſſung des A. ſetzt übrigens ſchon einen gewiſſen Grad geiſtiger Entwickelung voraus. Denn wenn auch, da in der Anmuth aller Inhalt ſich vollſtändig ausprägt und die Idee wirklich in der Form ganz aufgeht, in ihr ein in geordneter Vertheilung ſichtbares Regelmäßiges wahrgenommen, und deshalb ſie ſelbſt leichter erfaßt und erkannt wird, ſo kann dies naturgemäß doch nicht in den früheren Perioden der Geiſtesbildung, in den erſten Zeiträumen einer Kunſtentwickelung ſtattfinden: dem Menſchen iſt bei einer naturgemäßen Entwickelung das Große, das Erhabene bei weitem früher, als die Gebilde der Anmuth zur Auffaſſung gegeben, ſchon deshalb, weil die naturwüchſige, der feineren Entwickelung noch ermangelnde Anlage nothwendig einer ſtärkeren, kräftigeren Anregung, eines energiſcheren Eindrucks zur Erregung von Empfindungen bedarf. — Die Natur ſelbſt entbehrt nirgend des Ausdrucks/

so verschieden gestaltet derselbe auch nach seinen mannichfaltigen Modifikationen sein mag. Daher kann auch dem A., wenn es immer auch zunächst durch die Form wirkt, der Ausdruck nie gänzlich ermangeln, und daraus folgt, daß es auch das charakteristische Element der Schönheit in Anspruch nimmt, wie es andrerseits im formalen Element derselben lebt. Aber das Charakteristische darf darin niemals vorwalten oder gar überwiegen, und man pflegt wohl darin das A. von der Grazie zu unterscheiden, daß jenes, so zu sagen mehr im Allgemeinen schwebt und schon durch seinen innern Einklang Bestand empfängt. Dennoch regt sich in ihm das Leben, und seine nothwendige Bedingung ist eben das Entferntsein alles Starren, der Eintritt in die Bewegung. Beginnt doch die Natur erst da schön zu werden, wo die Regung des Lebens eintritt: eine in Eis starrende Winterlandschaft werden wir schwerlich anmuthig nennen — ein im Schlafe ruhendes Mädchen muß athmen: das Massive oder das Schlaffe, auch der regelmäßigsten Formen, raubt denselben ihre Anmuth durchaus. Das Leben stellt sich in dem Fließenden, allmälig Wachsenden oder Schwindenden, in dem Gebogenen — der Wellenbewegung — dar, dessen Abwechselung und Bewegung wir mit Auge und Ohr verfolgen. Anstrengung der Kräfte und heftige Regung darf allerdings dabei nicht sichtbar werden, will man die Grenze des Anmuthigen nicht überschreiten, und was an diesem ergötzt und erfreut, wird durch die Verschmelzung der Theile und eine liebliche Allmäligkeit im Abnehmen und im Wachsen, wie durch die feine Verwebung aller Theile zu einem Ganzen bewirkt.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß zwischen dem Anmuthigen und der Grazie insofern ein wesentlicher Unterschied sei, als diese mit Recht als die höhere Potenz, gleichsam als die Vollendung der A. angesehen werden muß. Um nicht später bei besonderer Behandlung des Artikels **Grazie** zu unvermeidlichen Wiederholungen genöthigt zu werden, wollen wir nach dem allgemeinen Grundsatze bei Anlage dieses Werkes, zusammengehörige Artikel, soviel nöthig und möglich, in einen größeren zu verarbeiten, um damit Zeit und Raum zu ersparen und später lediglich auf die Hauptartikel früherer Hefte verweisen zu können (wodurch natürlich grade die ersten Buchstaben des Alphabets im Verhältniß bedeutend stärker werden) schon hier auch das Nöthige über die **Grazie** beifügen, um die betreffende Kategorie in vollständiger, abgerundeter Uebersicht zu geben, und wir folgen dabei der im Allgemeinen sehr klaren und übersichtlichen Darstellung Hand's, die in scharfer Auseinanderhaltung der Begriffe, wie sie namentlich auch die bisher noch ziemlich verworrene Aesthetik der Tonkunst erheischt, nicht leicht von Anderen übertroffen wird. —

Grazie bezeichnet sonach den höhern Grad geistiger Belebung und feinster Ausprägung der Natur. In der Gr. tritt die zarteste Bewegung aus dem Innern hervor und es wird in einer scheinbaren Ruhe geistige Beseelung sichtbar, insofern diese Ruhe als Endpunkt einer eben beendigten Bewegung angesehen wird. Deshalb bleibt alles Gewaltsame ausgeschlossen, alles Harte und Strenge bildet einen Gegensatz — denn die Grazie springt nicht, sie schwebt nur. Es handelt sich dabei um die Darstellung eines eben leise erwachenden

Digitized by Google

Wurzeln, die in der Form $\sqrt[n]{a}$ geschrieben werden können, wobei a eine rationale Zahl ist, heißen **Surds**. Wurzeln, die nicht in dieser Form geschrieben werden können, heißen **irrationale Zahlen**. Beispiele für Surds sind $\sqrt{2}$, $\sqrt[3]{5}$ und $\sqrt[4]{\frac{1}{2}}$. Beispiele für irrationale Zahlen sind $\sqrt{\pi}$, $\sqrt[3]{\pi}$ und $\sqrt[4]{\frac{\pi}{2}}$.

Wurzeln, die in der Form $\sqrt[n]{a}$ geschrieben werden können, wobei a eine rationale Zahl ist, heißen **Surds**. Wurzeln, die nicht in dieser Form geschrieben werden können, heißen **irrationale Zahlen**. Beispiele für Surds sind $\sqrt{2}$, $\sqrt[3]{5}$ und $\sqrt[4]{\frac{1}{2}}$. Beispiele für irrationale Zahlen sind $\sqrt{\pi}$, $\sqrt[3]{\pi}$ und $\sqrt[4]{\frac{\pi}{2}}$.

Mr. Lewis Morris's Poetical Works. Vol. II. (Macmillan & Co.)—The second volume of Mr. Morris's collected poems contains the "Epic of Hades," "Gwen," "The Ode of Life," "Songs Unsung," "Songs of Two Worlds," and "Songs of Two Worlds, Second Series." Mr. Morris has a fine command of blank verse, and his lyrics are full of melody and sweetness. The "Epic of Hades" is a long poem, and is not likely to be read by many people. It is a story of love and death, and is told in a style which is sometimes rather tedious. "Gwen" is a pretty story of Welsh life, and is told in a simple and graceful manner. The "Ode of Life" is a fine poem, and is full of noble thoughts. "Songs Unsung" and "Songs of Two Worlds" are collections of short poems, and are full of beauty and feeling. Mr. Morris is a poet of the first rank, and his works will be read with pleasure by all who love poetry.

Mr. Lewis Morris's Poetical Works. Vol. III. (Macmillan & Co.)—The third volume of Mr. Morris's collected poems contains "The Epic of Hades," "Gwen," "The Ode of Life," "Songs Unsung," "Songs of Two Worlds," and "Songs of Two Worlds, Second Series." Mr. Morris has a fine command of blank verse, and his lyrics are full of melody and sweetness. The "Epic of Hades" is a long poem, and is not likely to be read by many people. It is a story of love and death, and is told in a style which is sometimes rather tedious. "Gwen" is a pretty story of Welsh life, and is told in a simple and graceful manner. The "Ode of Life" is a fine poem, and is full of noble thoughts. "Songs Unsung" and "Songs of Two Worlds" are collections of short poems, and are full of beauty and feeling. Mr. Morris is a poet of the first rank, and his works will be read with pleasure by all who love poetry.

leise schwebenden Bewegung heraustreten, wenn sie auch sehr wohl Heiterkeit und Lebensfreude athmen, und selbst eine leichtbeschwingte Tanzmelodie sehr wohl graziös sein kann. Andrerseits sind natürlich auch die mit vollem charakteristischem Gewicht auftretenden Dissonanzen zu vermeiden, oder es ist doch deren Härte zu beseitigen und durch sorgsame Vorbereitung und Ausgleichung die möglichste Beruhigung zu erzielen. Es liegt in der Natur der Sache, daß in Bezug auf das A. und Graziöse auch die intensive Natur der Töne ganz wesentlich in Betracht kommt. Nicht allein die vollkommene Reinheit des Tons, insofern das Gleichmäßige in ihm zum wirklichen Wohllaut wird, ist hier zu beachten, da es auch einen geistigen Einklang offenbart, sondern auch namentlich das Portament im Vortrage, das Schwellen und Steigern, die schwebende Haltung (nicht das unglückselige moderne Vibrato!), die Anwendung wechselnder Stärke und Schwäche, da der stets gleichgehaltene Ton bei längerer Dauer nothwendig einförmig und starr wird, wie das die Orgel leicht beweiset; daß aber barocke, scharfe Accente durchaus zu vermeiden, die Extreme von Stärke und Schwäche zu mildern und durch feine Uebergänge auszugleichen sind, versteht sich von selbst. Alles Erkünstelte taugt überhaupt, vorzugsweise aber hier nicht. Ist doch der Zauber der Grazie ein unwillkürlicher, bewußtloser; sie geht nie darauf aus, zu interessiren und zu gefallen, und so muß auch ihre musikalische Darstellung anspruchslos und unbefangen, fern von allem Pretiösen und Gezierten erscheinen.

Was nun endlich die technischen Kunstmittel in ihrer Verwendung zur Darstellung des A. und Graziösen betrifft, so ist bekannt, daß wir vorzugsweise der menschlichen Stimme und gewissen Blasinstrumenten, dann aber vorzugsweise den Bogeninstrumenten die Fähigkeit dazu vindiciren. Alle diejenigen Instrumente, welche vermöge ihrer Konstruktion und Behandlungsweise die Töne scharf und schroff abgrenzen, eignen sich dazu wenig oder gar nicht. So ermangeln die geschlagenen und gerissenen Töne der feineren Verschmelzung und Verwebung, und selbst das Pianoforte vermag niemals den Ton so zu tragen, so allmälig zu verstärken oder zu vermindern, wie dies eigentlich für die Darstellung des A. mit Recht gefordert werden muß — am wenigsten ist dies der Fall, wenn das geringe, derartigen Instrumenten eigne Portament noch durch eine falsche Spielart, welche sich nur auf Entwickelung nerviger Kraft richtet, vollends verwischt wird. Darf auch ein derartig markiger Anschlag nicht fehlen, so bekundet doch die Erfahrung, daß die häufig so blind angestaunte Kraftentwickelung moderner Virtuosen, die es oft nur auf Zersprengen der Saiten und Zerschlagen der Hämmer abgesehen zu haben scheint, wenigstens die Anmuth und Grazie nicht auszudrücken im Stande ist. Jedes Tasten- oder Schlaginstrument nähert sich der Möglichkeit anmuthiger Darstellung umsomehr, je mehr es thunlich erscheint, durch dasselbe den Ton auszuhalten und im Grade der Stärke zu modificiren, wie dies z. B. bei den mit Unrecht ganz beseitigten Silbermann'schen Klavieren der Fall war. Sonach werden die Bogeninstrumente, weil sie noch eine größere Sicherheit der Handhabung als die Blasinstrumente zulassen, am meisten zur Darstellung des A. sich eignen, weil sie am meisten

im Stande sind, die leise, allmälig gesteigerte Lebensbewegung mit glücklichster Nuancirung zu erfassen und wiederzugeben. Die wirkliche Beseelung des Tons ist allerdings nur durch den lebendigen Hauch des Athems zu erreichen, der sich nur surrogatweise durch andere Ausdrucksmittel annähernd ersetzen läßt. Das Ausdrucksvolle ist grade eine unerläßliche Bedingung, denn auch die Bewegung des Graziösen stammt von Innen her und darf nicht bloß äußerlich gefaßt werden. Die äußere Regung beruht dabei stets in gemäßigten, überwiegend ruhigen Verhältnissen, und der Ausdruck selbst ist vorzugsweise ein intensiver; darin beruht es, daß er leicht eine sentimentale Färbung annimmt, die allerdings die Wirkung reiner, unbefangener Natürlichkeit beeinträchtigt, weil sie in Gefahr ist, einen krankhaften Anflug zu bekommen und eine unruhige Stimmung zu erzeugen, wie wir dies bisweilen bei dem trefflichen Meister Spohr wahrnehmen müssen. Das wirklich Anmuthige findet leicht bei jedem Gemüthe Eingang, schon seiner Natürlichkeit halber, und bedarf zu seinem Verständnisse keiner hohen Geistesbildung; demnach ist es ein Irrthum, wenn auch ein sehr weitverbreiteter, schon das Leichtfaßliche, so zu sagen das Anschauliche als anmuthig gelten zu lassen. Fehlt ihm die geistige Wärme, so kann es für den Moment wohl angenehm wirken; aber die Leerheit wird sich bald genug fühlbar machen (die moderne französische Musik bietet Beispiele in Menge) und von wirklicher Anmuth, die stets befriedigt, kann dabei die Rede nicht sein, während wir bei Haydn und Mozart, die gewisse Aesthetiker wegen der prägnanten Charakteristik nicht anmuthig finden zu können affektiren, namentlich in den lebendigeren Andante's der Quartetten und Symphonien, selbst im Mozart'schen Figaro, nicht wenige treffliche Beispiele für das Anmuthige und die reine Grazie finden. Wohl ist es wahr, was Hand ebenfalls bemerkt, daß nicht leicht ein Genre so sehr dem Zeitgeschmack und der verschiedenen Volksanschauungs- und Empfindungsweise unterliege, als das A.; indessen gilt das doch nur von dem mehr äußerlichen Ausdruck desselben, während das, was von echter Beseelung und geistiger Empfindung in ihm nothwendig vorhanden ist, diesem Wechsel keineswegs in dem angedeuteten Maaße unterliegt. Doch wäre eine kritische Vergleichung der verschiedenartigen Behandlung des A. und Graziösen in der italienischen, französischen und deutschen Musik unbedingt interessant und lehrreich; es müßte indeß dabei auf die vorherrschenden Ingredienzen des Sinnlichen bei den Franzosen, die in der Instrumentalmusik leicht flatterhaft, im Gesange leicht leidenschaftlich werden — wie auf das Zurücktreten des Charakteristischen und die Allgemeinheit der Gefühle bei den Italienern die nothwendige Rücksicht genommen werden.

Anna von Boleyn, geb. 1507 (in London?), die unglückliche Gemahlin Heinrichs VIII. von England und Mutter der Königin Elisabeth. Sie ward bekanntlich am 19. Mai 1536 im Tower enthauptet. Hier ist sie uns bemerkenswerth als eine der trefflichsten Lautenspielerinnen ihrer Zeit und zugleich als eine ebenso anmuthige wie künstlerisch gebildete Sängerin.

Anna, Prinzessin von Großbritannien, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, Erbstatthalters der Niederlande, starb im Haag am 12. Januar 1739.

Digitized by Google

Sie iſt merkwürdig als des großen Händel einzige (?) Schülerin in der Muſik, und zeichnete ſich als Sängerin, namentlich aber durch ihre kontrapunktiſchen Kenntniſſe aus.

Anna Amalia, Prinzeſſin von Preußen
Anna Amalia, Herzogin von Sachſen-Weimar } ſ. Amalia.

Annibal, mit dem Beinamen Patavinus, von ſeiner Vaterſtadt Padua, wo er um den Anfang des 16. Jahrh. geboren iſt. Er wird als einer der fertigſten und bedeutendſten Orgelſpieler ſeiner Zeit gerühmt, und man darf dem wohl glauben, da er ſchon, kaum 25 Jahre alt, als Organiſt an der St. Markuskirche nach Venedig berufen ward, ein Amt, das als eins der bedeutendſten dieſer Kategorie ſtets in Italien angeſehen worden. Auch als trefflicher Lautenſpieler war er geſchätzt und ſeine Kompoſitionen, von denen 5- und 6ſtimmige Motetten, fünfſtimmige Madrigale, und vierſtimmige Cantiones in Venedig gedruckt und wiederholt aufgelegt wurden, zeigen den tüchtigen und gewandten Meiſter. Vincenzo Galilei in ſeinem Discorso sopra la musica, wie in ſeinem Fronimo, nennt ihn mit großer Auszeichnung. Um das Jahr 1560 lebte er noch. — Es muß unentſchieden bleiben, ob der Annibal Patavino, den Czerny in ſeinem „Umriß der Muſikgeſchichte" als Organiſten und Kirchenkomponiſten aus den Jahren 1580—1660 anführt, eine Perſon mit dem eben Genannten iſt. Wir halten dies für wahrſcheinlich und die Zeitangabe Cz.'s für irrig.

Annoner, ſtammeln, ſtottern, ſtecken bleiben; wird in dieſem Sinne auch in der Muſik, beſonders im komiſchen Vortrage gebraucht, um eben durch einen ſtockenden, abgeriſſenen, unzuſammenhängenden Vortrag das Stottern nachahmend anzudeuten.

Anora, Joſeph, ein ital. Komponiſt, geb. in Venedig, hat eine Oper: Don Saverio, geſchrieben, welche 1744 in ſeiner Vaterſtadt aufgeführt ward. Nähere Nachrichten über ſeine Lebensumſtände fehlen.

Ansa, eine Handhabe, ein Griff; bei den älteren latein. muſikaliſchen Schriftſtellern die Bezeichnung deſſen, was wir Griffbrett nennen (ſ. dſ.).

Anſaldi, Frz., geb. 1785 zu Vercell, ein Schüler ſeines Onkels, des bekannten Pietro Seſſi, der ihn zum trefflichen Violiniſten ausbildete. Er ward zum Kapellmeiſter am portugieſiſchen Hofe berufen und ging ſpäter mit Don Pedro nach Rio Janeiro. Sein Todesjahr iſt uns unbekannt; die von ihm komponirten Violinkonzerte werden von Kennern ſehr gerühmt, ſind indeß Mſcr. geblieben.

Anſaldi, Innocenz, geb. zu Plaiſance 7. Mai 1710, ſtudirte bei den Jeſuiten, trat in den Dominikanerorden und ward als ein ſehr gewandter Helleniſt 1750 Profeſſor an der Univerſität zu Ferrara. Wir beſitzen von ihm eine Schrift: De forensi Judaeorum buccina, welche ihren Gegenſtand äußerſt gründlich behandelt.

Anſani, Giov. (auch bisweilen Anzani geſchrieben), einer der ausgezeichnetſten italieniſchen Tenoriſten, geb. zu Rom um die Mitte des 18. Jahrh. Die Notiz, er habe ſeine treffliche muſikaliſche Ausbildung — auch als Sänger

Digitized by Google

— in Dänemark erhalten, klingt ziemlich unglaublich. Soviel iſt gewiß, daß er 1770 in Kopenhagen ſich zuerſt hören ließ und ganz außerordentlichen Beifall erntete. 1774 ging er nach Holland, und ſpäter nach England, und war von 1782—1784 in London engagirt, wo er die größten Triumphe errang. Im letztgenannten Jahre begab er ſich in ſein Vaterland zurück, und ſang in Florenz eine Reihe von Jahren hindurch mit gleichem Erfolge, vom Publikum wie von den Kennern hoch bewundert. Nachdem er ſich dann noch auf den bedeutendſten Bühnen Italiens hatte hören laſſen, zog er ſich, faſt 50 Jahre alt, vom Theater zurück und habilitirte ſich in Neapel als Geſanglehrer, wo er 1815 noch am Leben war. Seine ſpäteren Schickſale wie ſein Todesjahr ſind uns unbekannt geblieben. Als Sänger zeichnete er ſich namentlich durch eine treffliche Intonation von ſeltener Reinheit, eine eindringliche Kraft des ausdrucksvollſten Vortrags und eine meiſterhafte Geſangmethode aus der trefflichſten Schule aus. Aber er war auch außerdem tüchtig muſikaliſch gebildet, ein ſehr wackerer Accompagniſt am Piano, und tüchtiger Komponiſt. Mehrere ſeiner Geſangkompoſitionen, z. B. Duo's für zwei Soprane, Trio's für Sopran und Tenor mit basso continuo ꝛc. bekunden einen ſehr achtungswerthen Stil und ein erfreuliches Talent. Auch brachte er 1791 in Florenz eine große Oper: „die Rache des Minos", mit großem Beifall auf die Bühne.

Anſatz (Embouchure = Anghbuſchühr), bezeichnet die Art und Weiſe, ein Blasinſtrument an den Mund zu bringen — anzuſetzen — und die Stellung der Lippen zur Hervorbringung des Tones auf demſelben zu bilden. Der Anſatz ſelbſt iſt ſehr verſchieden, und zwar, wenn man es ſo ausdrücken will, ſowohl ſubjektiv als objektiv. In erſterer Beziehung kann die Stellung der Lippen, je nach der Verſchiedenheit ihrer Form und der natürlichen Form des Mundes überhaupt verſchieden ſein, und man wird trotz dieſer Verſchiedenheit jeden A. gut und richtig nennen müſſen, der einen guten und richtigen Ton erzeugt. In letzterer Beziehung iſt der A. bei den einzelnen Blasinſtrumenten nach der Form des Mundſtücks (das bisweilen, doch uneigentlich, auch mit dem Ausdrucke A. bezeichnet wird) durchaus verſchieden — anders bei der Flöte wie bei der Oboe, der Klarinette, dem Horn, der Trompete ꝛc. Um der ſubjektiven Verſchiedenheit willen läßt ſich der A. nicht wohl beſchreiben, er muß eben praktiſch bei einem tüchtigen Meiſter erlernt werden. Und das iſt außerordentlich wichtig, denn von dem A. hängt nicht allein die Reinheit der Intonation, ſondern auch die gute Qualität des Tons, ſeine materielle Schönheit, die Fülle und Rundung ſehr weſentlich ab. Allerdings iſt für die Gewinnung deſſelben ein durchaus normaler Bau der Lippen, geſunde Zähne ꝛc. von großer Bedeutung; aber auch die bewußte, künſtleriſche Ausbildung darf dabei nicht fehlen, inſofern ſie kleine natürliche oder vorübergehende Mängel glücklich beſeitigen hilft, während auch eine ſorgfältige Pflege der betr. Theile des Mundes nicht dringend genug anempfohlen werden kann. Man hört häufig die Phraſe: „der Bläſer hat keinen Anſatz". Das ſoll natürlich nur heißen: er iſt in Betreff des A. nicht günſtig disponirt, er hat keinen guten, keinen richtigen Anſatz. Große Erhitzung wie nicht minder bedeutende Kälte der Lippen, zu große Trockenheit oder gar

Digitized by Google

Anschwellung derselben, abgesehen von dem natürlichen Fehler zu schlaffer, zu wenig angespannter Lippen ꝛc. kann jenen Mangel auch bei den tüchtigsten Bläsern momentan hervorrufen. — Man gebraucht A. auch bisweilen in Bezug auf die menschliche Stimme; darüber vgl. m. Gesang, Stimmbildung ꝛc.

Ansatzstück, Ansatzrohr, bezeichnet einzelne kleine Theile von Blasinstrumenten, welche zur Hervorbringung einer höhern oder tiefern Stimmung an- oder eingefügt werden. Man nennt sie auch wohl Setzstücke, Setzbogen.

Anschauung bezeichnet jede klare, objektive sinnliche Vorstellung, und es steht ihr sonach, wie Schilling ganz richtig auch in Bezug auf die Tonkunst sagt, die Empfindung, das Gefühl als subjektiv Sinnliches entgegen, insofern bei jener die Beschaffenheit des vorgestellten Gegenstandes, das Objektive — bei dieser der Zustand des Vorstellenden selbst, das Subjektive, zunächst und zumeist in's Bewußtsein tritt. Eine klare und richtige Anschauung ist in der Musik wie für den Komponisten, so für den ausübenden Künstler, von außerordentlicher Wichtigkeit. Der Komponist muß unbedingt eine richtige und klare A. von dem gewonnen haben, was er schaffen will, ehe er nur an die Anlage (s. d.) des zu schaffenden Produkts gehen kann; allein die A. umfaßt neben der Anlage, dem Intensiven, auch das Extensive, die Ausführung und Ausarbeitung, und kann somit von dem Momente der Empfängniß des Gedankens bis zur Vollendung des gesammten Werkes keinen Augenblick entbehrt werden. Der Tonsetzer hat sich vor Allem mit dem Gegenstande, den er darzustellen beabsichtigt, vollkommen vertraut zu machen, und dies ist die objektive Vorstellung (eben die A.), aus welcher dann die Empfindung (die subjektive Vorstellung) sich entwickelt, aus welcher heraus die Gemüthsstimmung, in welcher er die darstellenden Töne, das musikalische Kunstwerk selbst erschafft, allmälig sicher und entsprechend erwächst. Ohne diesen Prozeß kann ein Musikstück wohl ein angenehmes, bis auf einen gewissen Grad flüchtig wohlgefälliges, niemals aber ein künstlerisches, von einer Idee getragenes und darum auch im höheren Sinne ausdrucks- und eindrucksvolles Werk werden. Allein es handelt sich nicht nur um die klare und richtige A. der Idee, die zur Darstellung gelangen soll, sondern nicht minder auch um die klare und richtige A. der Mittel, durch welche diese Darstellung zu erreichen ist, also der Töne an sich und in ihren Beziehungen und Wirkungen nach- und nebeneinander, der Klangarten, des Rhythmus, des Tempo, der Tonarten und ihrer etwaigen Ausdrucksfähigkeit, der Tongeschlechter ꝛc. wie der möglichen und für bestimmte Zwecke verwendbaren harmonischen, modulatorischen einfacheren oder künstlicheren Verbindungen, und endlich der Formen vom einfachsten Liede bis zur brillantesten Arie oder dem kompliziertesten Chorgesange, von der einfachsten Tanzform bis zur Sonate, Ouverture, Symphonie u. s. w. Die klare A. dessen, welche von diesen mannichfachst verschiedenen Formen für die beabsichtigte Darstellung in Tönen sich eignen, vermag allein den Komponisten vor Mißgriffen grellster Art zu bewahren, wie wir ihnen nicht selten begegnen — vermag, klar den zu erreichenden Zweck ihn erkennen, und die entsprechenden Mittel dazu, ohne zu große, leere und trockene Beschränkung und Armseligkeit, aber auch ohne Uebertreibung und massenhafte Vergeudung finden und verwenden zu

Digitized by Google

[Ma] Mandelbrot, B. B., *Fractals: Form, Chance and Dimension*, Freeman, San Francisco, 1977.

[Mo] Moore, R. E., *Interval Analysis*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1966.

[Ne] Neumaier, A., *Interval Methods for Systems of Equations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

[Ni] Nickel, K., "Interval Analysis", in *The State of the Art in Numerical Analysis*, ed. D. Jacobs, Academic Press, London, 1977, pp. 193–225.

[Pe] Peitgen, H.-O., Jürgens, H., Saupe, D., *Fractals for the Classroom*, Springer-Verlag, New York, 1992.

[Ra] Rall, L. B., *Automatic Differentiation: Techniques and Applications*, Lecture Notes in Computer Science 120, Springer-Verlag, Berlin, 1981.

[Ri] Rivlin, T. J., *The Chebyshev Polynomials*, Wiley, New York, 1974.

[Ru] Rump, S. M., "Kleine Fehlerschranken bei Matrixproblemen", Dissertation, Universität Karlsruhe, 1980.

[Sa] Salamin, E., "Computation of π Using Arithmetic-Geometric Mean", *Math. Comp.* 30 (1976), pp. 565–570.

[Sc] Schwandt, H., "An Interval Arithmetic Approach for the Construction of an Almost Globally Convergent Method for the Solution of the Nonlinear Poisson Equation on the Unit Square", *SIAM J. Sci. Stat. Comput.* 5 (1984), pp. 427–452.

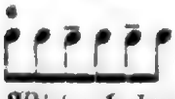
[Sh] Shub, M., Smale, S., "Complexity of Bezout's Theorem I: Geometric Aspects", *J. Amer. Math. Soc.* 6 (1993), pp. 459–501.

[Sm] Smale, S., "The Fundamental Theorem of Algebra and Complexity Theory", *Bull. Amer. Math. Soc.* 4 (1981), pp. 1–36.

[Ta] Taylor, W., "Variable Precision Interval Arithmetic", Ph.D. thesis, University of Toronto, 1990.

[Wa] Wagon, S., *Mathematica in Action*, Freeman, New York, 1991.

[We] Weyl, H., "Randbemerkungen zu Hauptproblemen der Mathematik", *Math. Z.* 20 (1924), pp. 131–150.

Anſchlag wird in mannichfacher Bedeutung gebraucht. Hauptſächlich wendet man es auf das Spiel der Taſteninſtrumente an, und es bezeichnet da die Art und Weiſe der Hervorbringung des Tons, indem man durch die Finger die Taſten und mittelſt dieſer die Hämmer (in Bezug auf die Orgel, die Abſtrakten zur Oeffnung der Pfeifenventile) in Bewegung ſetzt. Von der Art des Anſchlags hängt demgemäß die beſtmögliche Schwingung der Saiten und ſonach die Fülle, Rundung und Abſtufungsfähigkeit des Tons ab. Die Erforderniſſe eines guten Anſchlags ſind Leichtigkeit und Präziſion, Weichheit neben Energie, Gleichmäßigkeit, die indeß eine gewiſſe Mannichfaltigkeit der Schattirungen nicht ausſchließt. Man kann denſelben nur erlangen, wenn man ihn allein von den Fingern, in beſonderen Fällen unterſtützt von dem Handgelenke ausgehen läßt, nie die Kraft des Armes dazu verwendet, und es gehört dazu vor Allem eine Löſung der Handgelenke und möglichſte Ausgleichung der Kraft und Beweglichkeit der einzelnen Finger, ſowie die ſorgfältige Erhaltung des Zartgefühls in den Fingerſpitzen, da ohne dieſes ein feiner, runder, gleichſam beſeelter Anſchlag nicht zu erreichen iſt. Nicht wenigen bedeutenden Virtuoſen, die durch ihre Bravour gerechtes Staunen erregten, mangelte doch der ſchöne Anſchlag, und darum die Innigkeit des Spiels, welche über die kalte Bewunderung hinaus auch das Gemüth ergreift, und dadurch den warmen Vortrag techniſch ſo weſentlich unterſtützt. — Bei der Orgel kann von einem Anſchlag in dieſem Sinne eigentlich nicht die Rede ſein, da bei dieſem Inſtrument der Ton ſelbſt unabänderlich gegeben iſt. Aber es giebt auch hier einen A., der auf das ruhige und ſichere, gleichmäßige Niederdrücken der Taſten und das engere Binden und Anſchließen der einzelnen Töne ſich bezieht; wie man denn den bloßen Klavierſpieler an ſeinem, der Orgel nicht entſprechenden A. bei der Behandlung derſelben leicht zu erkennen pflegt. Uebrigens kommt das Wort A. zunächſt von der Orgel her, wo in älteſter Zeit die gemeinhin mehrere Zoll breiten Taſten mit der Fauſt „geſchlagen" werden mußten. — Außerdem bedient man ſich des Wortes A. auch zur Bezeichnung des größern und geringern Grades von Leichtigkeit, mit welchem ſich die Taſten niederdrücken laſſen, und redet da von einem leichten oder ſchweren A. — Ferner bezeichnet man, obwohl jetzt ſeltener, mit A. den Doppelvorſchlag (ital. Gruppetto, frz. Assemblage), alſo die aus zwei kleinen, ober- und unterhalb der Hauptnote liegenden Noten beſtehende Verzierung ( ) — Nicht minder heißt A. beim Generalbaßſpielen das Wiederholen einer und derſelben Harmonie, z. B.  , und zwar ſtets auf dem guten Takttheil, während ein ſolches Wiederholen auf dem ſchlechten Takttheile „Nachſchlag" heißt. Dann gebraucht man den Ausdruck A. auch für die ſogenannten „guten Takttheile" und folgerecht für die auf dieſe fallenden Noten, namentlich wenn letztere als Diſſonanzen auftreten (ſ. d. Art.). — Endlich aber bezeichnet man mit A. noch die Aufſtellung einer vollſtändigen Orgeldispoſition (ſ. d.) mit den näheren techniſchen Beſtimmungen, Preiſen ꝛc., in dem gewöhnlichen Sinne des Worts, wie es bei Bauten ꝛc. angewendet wird.

Digitized by Google

Anſchlagen heißt durch Niederdrücken der Taſte den Ton derſelben erklingen laſſen; ſodann bedeutet „eine Melodie a.", den Anfang derſelben ſpielen. Bisweilen gebraucht man A. auch für den Ton „angeben" (ſ. d.).

Anſchlagende Noten, ſov. a. accentuirte Noten, eigentlich diejenigen, die auf einen guten Takttheil fallen, und gleichzeitig zur Harmonie gehören, im Gegenſatz zu den harmoniefremden, durchgehenden, unaccentuirten Nebennoten. Dann aber auch alle ſolche, die der Erzielung eines beſonderen Ausdrucks halber willkürlich accentuirt werden und dann nicht ſelten auch als harmoniefremde Wechſelnoten (ſ. d.) erſcheinen, was namentlich häufig bei den ſynkopirten Noten der Fall iſt, wo gerade das feſte Anſchlagen der ſchlechten Takttheile für den Ausdruck charakteriſtiſch wird; ſeltener iſt das bei Anticipationen der Fall. Gemeinhin finden ſich übrigens die „a. Noten", für welchen Ausdruck man übrigens richtiger und bezeichnender ſtets „accentuirte Noten" (ſ. auch accentuirter Durchgang) ſagen ſollte, mit beſonderen Accentzeichen, mit sfz. oder drgl. verſehen; nur bei Synkopen (ſ. d.) pflegt dies ſeltener der Fall zu ſein.

Anſchütz, Ernſt Gebhard, geb. 1800 zu Lauter bei Suhl, Dr. phil., Bürgerſchullehrer und Organiſt an der Neuen Kirche zu Leipzig, beſonders bemerkenswerth durch ſein „Schulgeſangbuch" (Leipzig, 3 Hefte), das, obwohl es nicht erſt „den Geſang in den Schulen hervorgerufen", doch weſentlich zur Hebung und Förderung deſſelben beigetragen hat. Man hat von ihm auch noch ein Heft 1825 erſchienener anſprechender „Geſänge", die übrigens nicht ſo bekannt geworden ſind, als ſie wohl verdienen — vielleicht nur deshalb, weil er ſie im Selbſtverlag herausgegeben.

Anſchütz, Joh. Andr., geb. 19. März 1772 in Coblenz, k. Staatsprokurator daſelbſt, einer der ausgezeichnetſten, ernſt ſtrebendſten Dilettanten in der Tonkunſt; vorzüglicher Klavierſpieler, intereſſirte er ſich zugleich ſehr für Geſang und begründete ein muſikaliſches Inſtitut in Verbindung mit einer Geſang- und Inſtrumentalſchule, an deren Spitze er ſtand, bis ſein Sohn Karl (ſ. unten) die Leitung übernahm, und das von kompetenten Richtern (Hummel, Fr. Schneider, Zelter) ſehr hoch geſtellt wurde. Enkel des früheren Hoforganiſten und kurtrier'ſchen Kapelldirektors A., hatte er ſich der Tonkunſt ſtets mit Liebe und Eifer zugewendet, und ihm iſt die Fortentwickelung des Muſikſinns in ſeiner Vaterſtadt vorzugsweiſe zu verdanken, den er beſonders durch ſehr wohlgelungene Aufführungen Beethoven'ſcher Symphonieen und durch ſein glänzendes Klavierſpiel — auch im freien Phantaſiren zeichnete er ſich aus — zu fördern bemüht war. Als Komponiſt hat er für Pianoforte nur Pièceen leichteren Genres, doch ziemlich ſchwierig für die Ausführung, veröffentlicht, während ſeine Geſangkompoſitionen — Arien, Geſänge, einige Kirchenſtücke, und ungedruckt ein Paar Kantaten — ſich durch eine ſehr glückliche Auffaſſung, ſinnige Darſtellung, treffliche Deklamation und Kantilene auszeichnen. — Sein zweiter Sohn, Karl **Anſchütz**, iſt ein Schüler Fr. Schneiders, und in die Fußtapfen ſeines Vaters (deſſen Todesjahr uns unbekannt iſt) getreten, wie auch die von ihm erſchienenen Geſang- ꝛc. Kompoſitionen beweiſen.

Anſchütz, Joſephine, geb. um 1793 in Schleſien, wo ihr Vater (Bute-

Digitized by Google

Ham. Words, words, words.

Pol. What is the matter, my lord?

Ham. Between who?

Pol. I mean the matter that you read, my lord.

Ham. Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: all which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down, for yourself, sir, shall grow old as I am, if like a crab you could go backward.

Pol. [Aside] Though this be madness, yet there is method in't. Will you walk out of the air, my lord?

Ham. Into my grave.

Pol. Indeed, that is out o' the air. How pregnant sometimes his replies are! a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of. I will leave him and suddenly contrive the means of meeting between him and my daughter. My honourable lord, I will most humbly take my leave of you.

Ham. You cannot, sir, take from me anything that I will more willingly part withal, except my life, except my life, except my life.

Pol. Fare you well, my lord.

Ham. These tedious old fools!

Pol. You go to seek the Lord Hamlet; there he is.

Ros. [To Polonius] God save you, sir!

Guil. Mine honoured lord!

Ham. My excellent good friends! How dost thou, Guildenstern? Ah, Rosencrantz! Good lads, how do ye both?

Ros. As the indifferent children of the earth.

Guil. Happy in that we are not over-happy; on fortune's cap we are not the very button.

Ham. Nor the soles of her shoe?

Ros. Neither, my lord.

Ham. Then you live about her waist, or in the middle of her favours?

Guil. 'Faith, her privates we.

Ham. In the secret parts of Fortune? O, most true; she is a strumpet. What news?

Ros. None, my lord, but that the world's grown honest.

Ham. Then is doomsday near: but your news is not true. Let me question more in particular: what have you, my good friends, deserved at the hands of Fortune, that she sends you to prison hither?

Guil. Prison, my lord!

Ham. Denmark's a prison.

Ros. Then is the world one.

Ham. A goodly one, in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst.

Ros. We think not so, my lord.

Ham. Why, then 'tis none to you; for there is nothing either good or bad but thinking makes it so: to me it is a prison.

Ros. Why, then your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

Ham. O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

Guil. Which dreams indeed are ambition, for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream.

Ham. A dream itself is but a shadow.

Ros. Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow.

Ham. Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows. Shall we to the court? for, by my fay, I cannot reason.

Both. We'll wait upon you.

Ham. No such matter: I will not sort you with the rest of my servants; for, to speak to you like an honest man, I am most dreadfully attended. But, in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore?

Ros. To visit you, my lord, no other occasion.

Ham. Beggar that I am, I am even poor in thanks; but I thank you: and sure, dear friends, my thanks are too dear a halfpenny. Were you not sent for? Is it your own inclining? Is it a free visitation? Come, deal justly with me: come, come; nay, speak.

Guil. What should we say, my lord?

Ham. Why, anything, but to the purpose. You were sent for; and there is a kind of confession in your looks which your modesties have not craft enough to colour: I know the good king and queen have sent for you.

Ros. To what end, my lord?

Ham. That you must teach me. But let me conjure you, by the rights of our fellowship, by the consonancy of our youth, by the obligation of our ever-preserved love, and by what more dear a better proposer could charge you withal, be even and direct with me whether you were sent for or no.

Ros. [To Guildenstern] What say you?

Ham. [Aside to Guildenstern] Nay, then, I have an eye of you. If you love me, hold not off.

Guil. My lord, we were sent for.

Ham. I will tell you why; so shall my anticipation prevent your discovery, and your secrecy to the king and queen moult no feather. I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed, it goes so heavily with my disposition that this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me: no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so.

Ros. My lord, there was no such stuff in my thoughts.

Ham. Why did you laugh then, when I said man delights not me?

Ros. To think, my lord, if you delight not in man, what lenten entertainment the players shall receive from you: we coted them on the way, and hither are they coming, to offer you service.

Ham. He that plays the king shall be welcome; his majesty shall have tribute of me; the adventurous knight shall use his foil and target; the lover shall not sigh gratis; the humorous man shall end his part in peace; the clown shall make those laugh whose lungs are tickle o' the sere; and the lady shall say her mind freely, or the blank verse shall halt for't. What players are they?

Ros. Even those you were wont to take such delight in, the tragedians of the city.

Ham. How chances it they travel? their residence, both in reputation and profit, was better both ways.

Ros. I think their inhibition comes by the means of the late innovation.

Ham. Do they hold the same estimation they did when I was in the city? are they so followed?

Ros. No, indeed, they are not.

Ham. How comes it? do they grow rusty?

Ros. Nay, their endeavour keeps in the wonted pace: but there is, sir, an aery of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't: these are now the fashion, and so berattle the common stages—so they call them—that many wearing rapiers are afraid of goose-quills and dare scarce come thither.

Ham. What, are they children? who maintains 'em? how are they escoted? Will they pursue the quality no longer than they can sing? will they not say afterwards, if they should grow themselves to common players—as it is most like, if their means are no better—their writers do them wrong, to make them exclaim against their own succession?

Ros. 'Faith, there has been much to-do on both sides; and the nation holds it no sin to tarre them to controversy: there was, for a while, no money bid for argument, unless the poet and the player went to cuffs in the question.

Ham. Is't possible?

Guil. O, there has been much throwing about of brains.

Ham. Do the boys carry it away?

Ros. Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too.

Ham. It is not very strange; for my uncle is king of Denmark, and those that would make mouths at him while my father lived, give twenty, forty, fifty, a hundred ducats apiece for his picture in little. 'Sblood, there is something in this more than natural, if philosophy could find it out.

A flourish of trumpets within.

Guil. There are the players.

Ham. Gentlemen, you are welcome to Elsinore. Your hands, come: the appurtenance of welcome is fashion and ceremony: let me comply with you in this garb, lest my extent to the players, which, I tell you, must show fairly outward, should more appear like entertainment than yours. You are welcome: but my uncle-father and aunt-mother are deceived.

Guil. In what, my dear lord?

Ham. I am but mad north-north-west: when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw.

Enter Polonius.

Pol. Well be with you, gentlemen!

Ham. Hark you, Guildenstern, and you too: at each ear a hearer: that great baby you see there is not yet out of his swaddling-clouts.

Ros. Haply he is the second time come to them; for they say an old man is twice a child.

Ham. I will prophesy he comes to tell me of the players; mark it. You say right, sir: o' Monday morning; 'twas then indeed.

Pol. My lord, I have news to tell you.

Ham. My lord, I have news to tell you. When Roscius was an actor in Rome,—

Pol. The actors are come hither, my lord.

Ham. Buzz, buzz!

Pol. Upon my honour,—

Ham. Then came each actor on his ass,—

Pol. The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men.

Ham. O Jephthah, judge of Israel, what a treasure had thou!

Pol. What a treasure had he, my lord?

Ham. Why,

One fair daughter and no more,
The which he loved passing well.

Pol. [Aside] Still on my daughter.

Ham. Am I not i' the right, old Jephthah?

Pol. If you call me Jephthah, my lord, I have a daughter that I love passing well.

Ham. Nay, that follows not.

Pol. What follows, then, my lord?

Ham. Why,

As by lot, God wot,

and then, you know,

It came to pass, as most like it was,—

the first row of the pious chanson will show you more; for look, my abridgement comes.

Enter four or five Players.

You are welcome, masters; welcome, all. I am glad to see thee well. Welcome, good friends. O, my old friend! Thy face is valanced since I saw thee last: comest thou to beard me in Denmark? What, my young lady and mistress! By'r lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine. Pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring. Masters, you are all welcome. We'll e'en to't like French falconers, fly at anything we see: we'll have a speech straight. Come, give us a taste of your quality; come, a passionate speech.

1 Play. What speech, my lord?

Ham. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted; or, if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million, 'twas caviare to the general: but it was—as I received it, and others, whose judgment in such matters cried in the top of mine—an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. I remember one said there were no sallets in the lines to make the matter savoury, nor no matter in the phrase that might indict the author of affectation, but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine. One speech in it I chiefly loved: 'twas Aeneas' tale to Dido, and thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter: if it live in your memory, begin at this line: let me see, let me see:

The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast,—

'tis not so: it begins with Pyrrhus:

The rugged Pyrrhus, he whose sable arms,
Black as his purpose, did the night resemble
When he lay couched in the ominous horse,
Hath now this dread and black complexion smeared
With heraldry more dismal; head to foot
Now is he total gules; horridly tricked
With blood of fathers, mothers, daughters, sons,
Baked and impasted with the parching streets,
That lend a tyrannous and a damned light
To their lord's murder: roasted in wrath and fire,
And thus o'ersized with coagulate gore,
With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus
Old grandsire Priam seeks.

So, proceed you.

Pol. 'Fore God, my lord, well spoken, with good accent and good discretion.

1 Play. Anon he finds him
Striking too short at Greeks; his antique sword,
Rebellious to his arm, lies where it falls,
Repugnant to command: unequal matched,
Pyrrhus at Priam drives, in rage strikes wide;
But with the whiff and wind of his fell sword
The unnerved father falls. Then senseless Ilium,
Seeming to feel this blow, with flaming top
Stoops to his base, and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear: for, lo! his sword,
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seemed i' the air to stick:
So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.
But as we often see, against some storm,
A silence in the heavens, the rack stand still,
The bold winds speechless and the orb below
As hush as death, anon the dreadful thunder
Doth rend the region, so, after Pyrrhus' pause,
A roused vengeance sets him new a-work;
And never did the Cyclops' hammers fall
On Mars's armour, forged for proof eterne,
With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword
Now falls on Priam.
Out, out, thou strumpet, Fortune! All you gods,
In general synod take away her power;
Break all the spokes and fellies from her wheel,
And bowl the round nave down the hill of heaven,
As low as to the fiends!

Pol. This is too long.

Ham. It shall to the barber's, with your beard. Prithee, say on: he's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps: say on: come to Hecuba.

1 Play. But who, ah woe! had seen the mobled queen—

Ham. 'The mobled queen'?

Pol. That's good; 'mobled queen' is good.

1 Play. Run barefoot up and down, threatening the flames
With bisson rheum; a clout upon that head
Where late the diadem stood, and for a robe,
About her lank and all o'erteemed loins,
A blanket, in the alarm of fear caught up;
Who this had seen, with tongue in venom steeped
'Gainst Fortune's state would treason have pronounced:
But if the gods themselves did see her then
When she saw Pyrrhus make malicious sport
In mincing with his sword her husband's limbs,
The instant burst of clamour that she made,
Unless things mortal move them not at all,
Would have made milch the burning eyes of heaven,
And passion in the gods.

Pol. Look, whether he has not turned his colour and has tears in's eyes. Prithee, no more.

Ham. 'Tis well: I'll have thee speak out the rest of this soon. Good my lord, will you see the players well bestowed? Do you hear, let them be well used; for they are the abstract and brief chronicles of the time: after your death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live.

Pol. My lord, I will use them according to their desert.

Ham. God's bodkin, man, much better: use every man after his desert, and who should scape whipping? Use them after your own honour and dignity: the less they deserve, the more merit is in your bounty. Take them in.

Pol. Come, sirs.

Ham. Follow him, friends: we'll hear a play to-morrow. [Exit Polonius with all the Players but the first] Dost thou hear me, old friend; can you play the Murder of Gonzago?

1 Play. Ay, my lord.

Ham. We'll ha't to-morrow night. You could, for a need, study a speech of some dozen or sixteen lines, which I would set down and insert in't, could you not?

1 Play. Ay, my lord.

Ham. Very well. Follow that lord, and look you mock him not. [Exeunt Players] My good friends, I'll leave you till night: you are welcome to Elsinore.

Ros. Good my lord!

Ham. Ay, so, God be wi' ye! [Exeunt Rosencrantz and Guildenstern] Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? and all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculty of eyes and ears.
Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made. Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard and blows it in my face?
Tweaks me by the nose? gives me the lie i' the throat
As deep as to the lungs? who does me this?
Ha!
'Swounds, I should take it: for it cannot be
But I am pigeon-livered and lack gall
To make oppression bitter, or ere this
I should have fatted all the region kites
With this slave's offal: bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
O, vengeance!
Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must, like a whore, unpack my heart with words,
And fall a-cursing, like a very drab,
A scullion!
Fie upon't! foh!
About, my brain! I have heard
That guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle: I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick: if he but blench
I know my course. The spirit that I have seen
May be a devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me: I'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

dem Autor und einem Pietro de Roſſi, dem Mäcen des Vrfs., enthält, und dieſem auch als Erinnerung an Unterhaltungen über dieſen Gegenſtand in den Bädern zu Carſona (Lucca, wie Mazzuchelli annimmt), und zu Anfang des Jahres 1434 vollendet iſt. Die Dialogen werden namentlich in ihrem erſten Theile als ſehr intereſſant geſchildert.

Anſelm von Flandern, in keinem Falle mit dem Vorhergehenden zu verwechſeln, war ein namhafter Muſiker im Dienſte des Herzogs von Baiern um die Mitte des 16. Jahrhunderts, alſo ein Zeitgenoſſe Hubert Waelrant's (ſ. dſ.), mit dem ihm auch die erweiterte Tonleiterbezeichnung für die Solmiſation — nämlich si für die ſiebente Stufe, und zwar für unſer h, und bo für unſer hes oder b — zugeſchrieben wird, wenigſtens thut dies Zacconi in ſeiner Pratica di musica, deren zweiter Theil 1622 gedruckt ward. Merſenne ſchreibt dieſe Erweiterung einem um 1547 lebenden unbekannten Niederländer zu, und es iſt jetzt allerdings, wie ſchon Fétis ganz richtig bemerkt hat, zu entſcheiden unmöglich, ob jene Erfindung, wenn wir ſie ſo nennen wollen, von unſerm A. oder von Waelrant ausgegangen. Doch wird ſie dem Erſtgenannten auch in einem Werke Fantuzzi's über die bologneſiſchen Schriftſteller, und zwar in einem darin enthaltenen Briefe vom Jahr 1743 beigelegt, den Franc. Provedi von Siena an einen römiſchen Kapellmeiſter geſchrieben, um deſſen Urtheil über die Frage zu vernehmen, ob Guido's von Arezzo oder unſeres A. Solmiſation die vorzüglichere ſei. Nähere Nachrichten über die Lebensumſtände des A. fehlen.

Anſelmi, ein italeniſcher Komponiſt aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Zu Lodi ward 1786 eine Oper von ihm: I tre Pretendenti, gegeben. Das iſt Alles, was wir über ihn zu berichten vermögen.

Anſetzung der Finger, ſ. Fingerſetzung.

Anſpielen, ein neues Inſtrument prüfen.

Anſprache, bedeutet muſikaliſch überhaupt das Erklingen eines Tons, insbeſondere aber die Präziſion im Erklingen deſſelben. Der Ton muß in demſelben Augenblicke und mit beabſichtigter Klangfülle hervortreten, wo die zu ſeiner Hervorbringung erforderliche Handlung, das Blaſen, Anſchlagen, Streichen, vor ſich geht; im gegentheiligen Falle ſagt man: der Ton ſpricht nicht gut an, das Inſtrument hat eine ſchlechte Anſprache. Es handelt ſich demgemäß bei der Anſprache eben ſo wohl um die Zeit als um den Charakter der Klangfarbe des Tons. Namentlich wird der Ausdruck von Blasinſtrumenten gebraucht, und es gehört da zur guten A., neben der vollkommenen kunſtgerechten und ſorgfältigen Bearbeitung des Inſtruments, auch die dazu nöthige Fertigkeit und Sicherheit des Spielers, ein guter Anſatz (ſ. dſ.). Bisweilen zeigt ſich der Mangel einer guten A. nur bei einzelnen Tönen, und man darf dann die Urſache zunächſt in einem mangelhaften Accommodement des Inſtruments, z. B. in nicht vollkommen gleicher Stärke der Röhrenwände oder dergl. ſuchen — ein Mangel, dem ſelten gründlich abzuhelfen iſt. Bei Taſteninſtrumenten findet ſich der Mangel an A. auch bisweilen, wodurch die Egalität des Anſchlags beeinträchtigt wird. Hier iſt indeß eine Abhülfe leichter zu bewirken. — Uebrigens iſt A. in dieſer ſpeziellen Bedeutung nicht, wie dies häufig geſchieht, mit Intonation (ſ. dſ.) zu verwechſeln.

Digitized by Google

Text 185 Ich bin der Herr, dein Gott, der dich lehrt, was dir nützlich ist, der dich leitet auf dem Weg, den du gehen sollst.

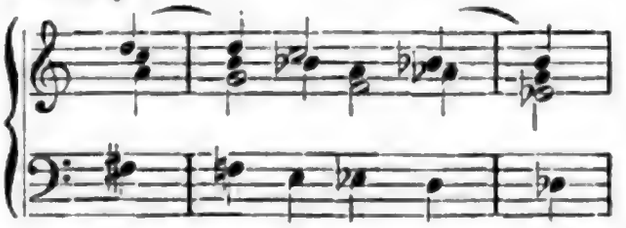
Kaiserswerth, Stadt im Kreis Düsseldorf des preuß. Reg.-Bez. Düsseldorf, am Rhein, 6 km südlich von Duisburg, 3000 E.; Diakonissenanstalt, Irrenanstalt, Kaiserpfalz (Ruine).

Kalb, das junge Rind, bis zu 1 Jahr; Kälber werden gemästet, Kuhkälber auch zur Zucht aufgezogen. Das Fleisch ist weißlich, weich, leicht verdaulich, aber nährstoffarm. Es wird gebraten, gekocht, gedünstet, gebacken, gesotten, gebraten, gedünstet, gebacken, gesotten, gebraten, gedünstet, gebacken, gesotten, gebraten

Apocrypha, or Books not Received into the Canon of Scripture. Translated out of the original tongues, and with the former translations diligently compared and revised, by his Majesty's special command. Appointed to be read in churches. Cambridge: Printed by John Field, printer to the University of Cambridge, 1666. Folio.

Auf dieſe Weiſe können auch ganze fortlaufende Septaccord-Reihen in verſchiedenen Verſetzungen gebildet werden, z. B.:

Beiſp. 25.



Nur muß man ſich bei ſolchen Fortſchreitungen in Acht nehmen, daß man nicht Diſſonanzen auf einander folgen läßt, die erſt einer Vorbereitung (ſ. d.) bedürfen und nicht frei angeſchlagen werden können. Endlich müſſen wir noch erwähnen, daß Anticipationen auch in manchen Fällen mit Retardationen (ſ. d.) zuſammenfallen.

Antienne (ſpr. Angtjenn'), iſt der franzöſiſche Name für Antiphonie (ſ. d.).

Antier (ſpr. Angtjeh), Maria, franzöſiſche Sängerin, geb. zu Lyon 1687. Sie wurde im Jahre 1711 als erſte Sängerin bei der großen Oper in Paris angeſtellt und blieb daſelbſt bis zum Jahre 1741, wo ſie freiwillig das Theater verließ und reich penſionirt wurde. Sie ſtarb am 3. Dezember 1747.

Antigēnĭdes oder **Antigenidas**, ein berühmter Flötenſpieler des Alterthums aus Theben. Von der mächtigen Wirkung ſeines Spiels wird erzählt, daß Alexander der Große einſt durch den Vortrag eines gewiſſen olympiſchen Geſanges in eine ſolche Raſerei gerieth, daß er auf die Umſtehenden mit dem Schwerte eindrang und nur beſänftigt werden konnte, als A. in eine ſanftere Weiſe überging. Es werden ihm auch mehrfache Verbeſſerungen ſeines Inſtrumentes zugeſchrieben.

Antik (vom lat. antiquus), alt, veraltet. Antike Muſik iſt alſo der Gegenſatz zu der modernen; jedoch wird vorzugsweiſe darunter die Muſik der alten Griechen und die alten Kirchentonweiſen verſtanden. Der Gebrauch des Wortes „Antik" für „Claſſiſch" iſt nur mit Vorſicht anzuwenden.

Antinori, Lodovico, ein vortrefflicher Tenorſänger, welcher beſonders um 1726 blühete, in welcher Zeit er in London unter Händel's Direktion ſang, der mit Entzücken von ſeinem empfindungsvollen Vortrag ſprach. Er iſt in Bologna wahrſcheinlich um das Jahr 1698 geboren und erhielt auch daſelbſt ſeine Ausbildung.

Antiphonie (franz. Antienne, engl. Anthem), ein beim griechiſch- und römiſch-katholiſchen Gottesdienſt eingeführter Gegen- und Wechſelgeſang zwiſchen Prieſter und Gemeinde, oder zwiſchen zwei Chorabtheilungen. In der griechiſchen Kirche wurden die Antiphonien vom heiligen Ignatius, und in der römiſchen vom Biſchof Ambroſius eingeführt. In der evangeliſchen Kirche haben ſie ſich noch in der Intonation erhalten. Eine Sammlung von Antiphonien, und beſonders die von Gregor dem Großen veranſtaltete, heißt **Antiphonārium, Antiphonāle**, oder auch in einigen Gegenden **Anthologium** oder **Reſponſorium**.

Antĭphŏnon hieß bei den Griechen die Begleitung einer Melodie in der Octave, oder auch den Zuſammenklang conſonirender Intervalle.

Antippus, oder **Antiphus**, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, Erfinder der lydiſchen Tonart (ſ. Griech. Tonarten).

Antiquis, Giovanni de, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts und war Kapellmeiſter an der Stiftskirche St. Nikolai zu Bari im Neapolitaniſchen. 1585

Digitized by Google

and all the proceeds from the sale of the property shall be paid to the trustee. The trustee shall hold the proceeds pending the determination of the motion, or pending the confirmation or rejection of a plan. This subdivision shall not limit the power of a trustee to avoid any transfer or the power of the debtor to exempt property from the property of the estate.

(f) Notwithstanding any other provision of this section, a hearing may be conducted on less than 5 days' notice, but not less than 24 hours after notice is given by the clerk or the moving party as the court may fix, if necessary to prevent irreparable damage to the estate pending a final hearing and decision. Notice of the hearing may be oral or written. The court may issue an order at the final hearing that becomes effective immediately.

(g) Except as otherwise provided in subdivision (h) of this section, an order granting a motion for relief from the stay of any act against property under subdivision (d) of this section, permitting the trustee to operate a business of the debtor, or permitting the use, sale, or lease of property, or the use of cash collateral, is stayed until the expiration of 10 days after the entry of the order, unless the court orders otherwise.

(h) An order authorizing the trustee to use, sell, or lease property under subdivision (b)(1) of this section is not stayed.

(i) A motion for relief from the stay of any act against property under subdivision (d) of this section, a motion to use, sell, or lease property under subdivision (b)(1) of this section, a motion to use cash collateral under subdivision (b)(2) of this section, and a motion to obtain credit under subdivision (c) of this section shall be set for the earliest possible hearing and shall be given priority over all other matters except cases under chapter 13 of the Code.

(j) On motion of any party in interest, the court shall order that the right to notice and a hearing as provided in subdivision (b) of this section is not applicable to the use, sale, or lease of property to the extent that this right is governed by nonbankruptcy law.

(k) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may act without a motion, or on a motion that is not in writing, to the extent that an act is permitted by the Code or these rules.

(l) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify a plan after confirmation under § 1127 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1122 and 1123 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(m) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(n) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(o) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(p) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(q) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(r) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(s) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(t) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(u) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(v) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(w) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(x) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

(y) Notwithstanding subdivision (a) of this section, the court may dismiss a case or convert a case to another chapter, except on motion filed by the debtor, on motion of a party in interest that is not governed by any other rule, statute, or Code provision. A motion to dismiss or convert under § 707 or § 1112 of the Code, or to appoint a trustee or examiner under § 1104 of the Code, shall be made in accordance with Rule 9013, governing motions generally, and not as a motion in the manager's report.

(z) Unless a party in interest timely objects, a motion to modify the plan after confirmation under § 1229 of the Code is granted if the plan as modified meets the requirements of §§ 1222(b) and 1223 of the Code, and the court does not find that new disclosure is required. Any motion to modify a plan is governed by Rule 3015(g). The hearing, if any, may be conducted on less than 20 days' notice, and shall be scheduled in accordance with the court's calendar.

Antoniotto, Giorgio (spr. Dschordschio), ein italienischer Komponist und Musikgelehrter um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Er begab sich 1760 nach London, woselbst seine Arte armonica, eine Harmonielehre voll Gründlichkeit und Klarheit in's Englische übersetzt wurde, unter dem Titel: Treatise on the Composition of Musik, with an Introduction on the History and Progress of Musik, from its beginning to this time. (2 Fol.-Bände). Außerdem sind noch 12 Sonaten für Gambe und Violoncello aus dem Jahre 1736 von ihm vorhanden, die von Genie zeugen sollen.

Antony, 1) Joseph, geb. den 12. Januar 1758 zu Rengersbrunnen, einem Dorfe in der Grafschaft Rheineck, gest. zu Münster in Westphalen im Jahre 1836. Er war ein tüchtiger Violoncell- und Orgelspieler und hat auch mehrere Kirchenkompositionen geliefert, die aber zu keiner weitern Verbreitung gelangten. — 2) Franz Joseph A., des Vorigen Sohn, geb. den 1. Febr. 1790 in Münster und gest. 1837, ein Schüler seines Vaters, war Gesanglehrer und Direktor des Domchors; er hinterließ den Ruf eines in seiner Stellung tüchtigen und für Musik enthusiastischen Mannes.

Antwort, ital. Risposta, franz. Réponse (spr. —pongß), lat. Comes, Gefährte, ist die Wiederholung des Hauptthemas (Führers) einer Fuge in höhern und tiefern Tönen. Zumeist geschieht diese Wiederholung in der Quinte, doch kann sie auch in anderen Intervallen statthaben, und je weniger Veränderungen die Antwort erleidet, desto besser und reiner ist die Fuge. (Näheres siehe bei Fuge.)

Anzani, s. Ansani.

Aoidoi (Plur. von ἀοιδός, der Sänger) hießen Diejenigen, welche in der heroischen Zeit von Hellas bei Festen, Volksversammlungen u. s. w. die Götter- und Heldensagen in geschmückter Rede vorsangen und sich dabei mit der Cyther begleiteten. Wahrscheinlich waren sie auch zumeist Verfasser derartiger Gedichte und Gesänge.

Apel, Johann August, geb. 1771 zu Leipzig, ward 1795 Doktor der Rechte und später Rathsherr zu Leipzig und starb den 9. August 1816 an einer Halsentzündung. Außer seinen erfolgreichen Bestrebungen im Gebiete der schönen Literatur haben wir hier speziell seiner ästhetischen Arbeiten zu erwähnen, welche zumeist in den älteren Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musik. Zeitung sich befinden, und die sich durch Scharfsinn und Gediegenheit vortheilhaft auszeichnen; es sind u. A.: die Abhandlungen „über Ton und Farbe", „über Musik und Deklamation"; dann auch findet man in Wieland's „Mercur" (Jahrgang 1800) eine vortreffliche Arbeit: „über die musikalische Behandlung der Geister". Sein Hauptwerk aber ist die „Metrik", Leipzig 1814, in dem er als Gegner seines Lehrers Hermann auftrat und eine neue Takttheorie aufstellte. Von ihm ist auch der Text zu Schneider's Oratorium „das Weltgericht" verfaßt.

Apell, David von, geb. 1754 und gest. 1833 in Cassel, Geheimrath und ehemaliger Intendant des Hoftheaters daselbst, war einer der bedeutendsten Dilettanten, die es wohl je gegeben hat. In den verschiedenartigsten Genres und Formen hat er sich versucht, er hat für Kirche, Kammer und Theater komponirt, und in allen erwähnten Beziehungen sehr Anständiges geleistet. Seine Bestrebungen wurden auch in weiteren Kreisen anerkannt und belohnt, denn die musikalische Akademie in Stock-

Digitized by Google

Lord Eric or **The Fair but False** (1870) A novel by Mrs Henry Wood. Lord Eric Vane is a handsome, dissipated young man who is engaged to Lucy Carlyle, a beautiful girl of humble birth. Lucy's friend Isabel Vane, who is in love with Lord Eric, tries to prevent the marriage by telling Lucy that Lord Eric is already married. Lucy refuses to believe her and marries Lord Eric. Isabel then tells Lord Eric that Lucy is dead. Lord Eric marries Isabel, but Lucy is not dead and returns to claim her husband. Lord Eric is killed in a duel with Isabel's brother, Francis Levison, and Lucy marries Francis.

Lorna Doone (1869) A novel by R. D. Blackmore. John Ridd, a young farmer, falls in love with Lorna Doone, a beautiful girl who is a member of a family of outlaws. Lorna's grandfather was killed by the Doones, and Lorna was kidnapped by them as a child. John rescues Lorna from the Doones and they marry. The novel is set in Exmoor and is famous for its descriptions of the countryside.

Lost Horizon (1933) A novel by James Hilton. Four people are flown from India to Tibet by a mysterious pilot. They crash in the mountains and are rescued by the inhabitants of Shangri-La, a beautiful valley where time seems to stand still. The four people are Conway, a British diplomat; Mallinson, a young man; Miss Brinklow, a missionary; and Barnard, an American. They are all offered the chance to stay in Shangri-La, but only Conway accepts.

Lost Illusions (1837–43) A novel by Honoré de Balzac. The novel tells the story of Lucien Chardon, a young poet who goes to Paris to make his fortune. He is corrupted by the city and loses his illusions. He becomes a journalist and a dandy, and he marries a rich woman. He is eventually ruined and commits suicide.

Lost Property (1929) A novel by Rose Macaulay. The novel tells the story of Julian Cheyne, a young man who is sent to a boarding school in Switzerland. He is unhappy there and runs away. He is found by a group of gypsies and lives with them for a while. He then returns to England and goes to Oxford University. He is unhappy there and drops out. He becomes a writer and marries a woman named Daphne.

Lost Souls (1896) A novel by Joseph Conrad. The novel tells the story of Peyrol, a French sailor who is shipwrecked on a desert island. He is rescued by a group of English sailors and returns to England. He is then sent on a mission to the West Indies. He is killed in a duel with a French officer.

Lothair (1870) A novel by Benjamin Disraeli. Lothair, a young nobleman, is courted by the Catholic Church and by the Protestant Church. He is also courted by the Fenians, a group of Irish revolutionaries. He is eventually killed in a battle between the Fenians and the British army.

Love and Mr Lewisham (1900) A novel by H. G. Wells. The novel tells the story of William Lewisham, a young man who is a student at a teacher training college. He falls in love with Ethel Henderson, a beautiful girl who is a member of a wealthy family. Ethel's family disapproves of William, and they try to prevent the marriage. William and Ethel marry, but they have a difficult time together.

Love and Mr Lewisham (1900) A novel by H. G. Wells. The novel tells the story of William Lewisham, a young man who is a student at a teacher training college. He falls in love with Ethel Henderson, a beautiful girl who is a member of a wealthy family. Ethel's family disapproves of William, and they try to prevent the marriage. William and Ethel marry, but they have a difficult time together.

Love and Mr Lewisham (1900) A novel by H. G. Wells. The novel tells the story of William Lewisham, a young man who is a student at a teacher training college. He falls in love with Ethel Henderson, a beautiful girl who is a member of a wealthy family. Ethel's family disapproves of William, and they try to prevent the marriage. William and Ethel marry, but they have a difficult time together.

Ferrand, Dr. Gabriel. Les Malgaches et leur langue. Paris, 1893. 8°. 32 pp.

Flacourt, Etienne de. Histoire de la grande isle Madagascar. Paris, 1658. 4°. 4 ll., 1 map, 1 portrait, 1 plate, 1 table, 1 l., 1 map, 1 l., 1 map, 1 l., 1 map

und wurde, die Arbeit des Uhrmachers, Schlossers, Drechslers und Tischlers abgerechnet, von keinem Gehülfen dabei unterstützt. (Nähere Details über das A. s. in Schilling's Universal-Lexikon.)

Aposiōpēsis, hieß bei den Griechen eigentlich das Abbrechen in der Rede; das Wort wurde auch auf die Tonkunst übertragen und verstanden sie darunter dasjenige, was wir heutzutage Generalpause (s. d.) nennen.

Apotōme (*αποτομή*, die Scheidung, Trennung), war bei den Griechen die Bezeichnung der ungleichen Hälfte des getheilten ganzen Tons (was wir den „großen halben Ton" nennen) und zwar in dem Verhältniß $^{2048}/_{2187}$.

Appassionāto, leidenschaftlich, feurig im Vortrag.

Appel, Carl, Konzertmeister in Dessau und daselbst geboren; Schüler und Nachfolger des frühern Konzertmeister Friedr. Lindner (s. d.); er ist ein vorzüglicher Orchester- und Vorgeiger, auch ansprechender Komponist von Violinstücken und ein- und mehrstimmigen Liedern, von denen jedoch sehr wenig bis jetzt im Druck erschienen ist.

Appell, ist beim Militär das durch Trompetentöne oder Trommelschläge gegebene Zeichen zum Rückzuge und zur Versammlung bei der Fahne (s. Feldstück). Dann wird aber auch jedes Signal zu irgend einer Versammlung so benannt.

Appenāto (von appenāre, quälen, bekümmert sein), leidend, schmerzlich; eine Vortragsbezeichnung, die dasselbe bedeutet wie con dolore, dolente (s. d.)

Applicatur, Fingersatz, Fingersetzung, ist die Anwendungsweise der Finger bei der Behandlung solcher musikalischen Instrumente, bei welchen die Verschiedenheit des Tones durch den Griff oder Aufsatz der Finger hervorgebracht wird, und wodurch theils der Ton dem Instrumente auf die vortheilhafteste und schönste Art entlockt wird, theils auch alle Arten von Tonfolgen, Figuren und Passagen am bequemsten ausgeführt werden können. Bei sehr vielen Instrumenten hängt nicht allein die Reinheit der Intonation von einer richtigen A. ab, sondern bei allen noch überdies die Deutlichkeit und Sicherheit. Am leichtesten ist die A. bei den Blasinstrumenten und in der Regel sind auch für diese in den Lehrbüchern Tabellen vorhanden, in denen für jeden Ton die A. verzeichnet ist; schwieriger ist die Fingersetzung bei den Streichinstrumenten, am schwierigsten beim Klavier, und es hat lange Zeit gedauert, ehe nur einige Prinzipe darüber festgestellt wurden. Bei Klavier und Geige werden übrigens am meisten zur Bezeichnung der A. Ziffern angewendet, und zwar beim Pianoforte die Zahlen 1 bis 5 (wobei der Daumen mit 1 und der kleine Finger mit 5 bezeichnet wird), bei der Geige hingegen die Zahlen 1—4 (wobei der Zeigefinger mit 1 und der kleine Finger mit 4 überschrieben wird). Die letzte Art der Bezeichnung gebrauchen auch die Engländer für's Pianoforte, indem sie noch für den Daumen das Zeichen + in Anwendung bringen. Um die Fingersetzung für's Klavier erwarben sich Ph. Em. Bach, Clementi, A. E. Müller, Czerny, J. B. Cramer, Hummel, Moscheles u. s. w. viele Verdienste.

Appoggiāto (spr. —podschato), heißt eigentlich angelehnt; man versteht aber darunter ein Aneinderschmelzen zweier Töne beim Vortrag cantabler Stellen auf Instrumenten oder im Gesange, also dasselbe, was Portament ist (s. d.).

Appoggiatūra (spr. —podschatura), soviel wie Vorschlag (s. d.).

Digitized by Google

Appoloni, Giovanni, um 1756 zu Arezzo geboren, ein Madrigalenkomponiſt (Madrigali a cinque voci, Venezia 1607); nicht zu verwechſeln mit **Apolloni,** einem Opernkomponiſten, der ebenfalls zu Arezzo um 1650 geboren wurde und zu ſeiner Zeit Glück machte.

Appretur, ſo viel wie Accomodement (ſ. d. und Accommodiren).

Aprile, Guiſeppe (ſpr. Dſchu —), einer der vorzüglichſten italieniſchen Sopranſänger (Kaſtraten); er war um's Jahr 1740 oder 1746 geb. und glänzte bis 1790, wo er das öffentliche Singen aufgab und nur noch als Geſanglehrer wirkte, auf faſt allen Bühnen Italiens, wie auch auf einigen Süddeutſchland's (z. B. Stuttgart's, wo er in Anfoſſi's Burleske „il Geloso in cimento" Furore machte). Von der Zweckmäßigkeit ſeiner Unterrichtsmethode giebt ſein in England vielverbreitetes Werk: The Italian Method of Singing, with 36 Solfeggas, und von ſeinem feinen Geſchmack und ſeiner tiefen Kenntniß des menſchlichen Geſanges ſeine vielen Canzonetten und vorzugsweiſe ſeine 4 Duetti notturni für 2 Soprane und Baß das beſte Zeugniß. Er ſtarb zu Anfang dieſes Jahrhunderts in Neapel, nachdem er eine Maſſe vortrefflicher Schüler gebildet hatte.

Apulējus, Lucius, ein platoniſcher Philoſoph, geb. um's Jahr 150 (unter Hadrian's Regierung) zu Medaura im Tuneſiſchen Gebiet in Afrika. Unter vielem Andern ſchrieb er auch ein muſikaliſches Werk: Institutiones musicae; dieſe ſind aber verloren gegangen, und es iſt von ſeinen Werken überhaupt nur noch ein Auszug aus einer Abhandlung unter dem Titel: Florida vorhanden, die an einigen Stellen über die Natur und die Eigenſchaften der Tonarten Bemerkungen giebt und nur ſehr ſelten auf größeren Bibliotheken gefunden wird.

Apyceni, ſ. Soni stantes und Tetrachord.

A quattro mani, ſ. A. Präpoſ.

A quattro voci, ſ. A. Präpoſ.

Aquin, Louis Claude d' (ſpr. Akeng, — Clohd'), daher zuweilen auch Daquin geſchrieben, ein Komponiſt und Orgelſpieler, von deſſen früh reifem Genie man Wunderdinge erzählt; ſo ſoll er ſchon in ſeinem 6. Jahre durch ſein Flügelſpiel Alles in Erſtaunen geſetzt und als achtjähriger Knabe die kunſtvollſten Sachen komponirt haben, trotzdem daß er bis dahin nur eine ſehr ſpärliche Unterweiſung genoſſen hatte und faſt Alles bei ihm nur aus Intuition, oder man möchte ſagen Inſtinkt, hervorging. Von ſeinem zwölften Jahre an machte er die Orgel zu ſeinem Hauptinſtrumente und bekleidete nach einander die wichtigſten Organiſtenſtellen in Paris. Er war daſelbſt am 4. Juni 1694 geb. und ſtarb auch daſelbſt am 15. Juni 1772 hochgeehrt und von den Beſten ſeiner Zeit bewundert. Gedruckt ſind nur von ihm einige Klavierſtücke und eine Kantatille „La rose", außerdem hat er noch vieles im Manuſcript, Kirchenſtücke, Orgelſachen u. ſ. w. hinterlaſſen.

Arajo, Francesco (ſpr. — tſchesko), ein Opernkomponiſt, geb. zu Neapel am Anfange des vorigen Jahrhunderts. Im Jahre 1735 ging er nach Petersburg, wo er kaiſerl. Kapellmeiſter wurde, 23 Jahre blieb und viele Opern ſetzte, z. B. Semiramide, Scipione, Arsace u. ſ. w., und reich belohnt und hoch geehrt dann nach ſeinem Vaterlande zurückkehrte, wo er in Bologna gegen das Jahr 1762 ſtarb.

Aranda, del Seſſa d', ein Mönch, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

Digitized by Google

hunderts als Kirchenkomponiſt berühmt war. Von ſeinen zahlreichen Werken beſitzen wir nur noch eine Sammlung Madrigalen a 4 voci, die ſich auf der Münchener Bibliothek befinden.

Arauxo oder **Araujo**, Francisco de Correa d', ein Dominikanermönch, geb. um's Jahr 1581. Er gehörte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu den gründlichſten und fruchtbarſten muſik. Schriftſtellern; ſeine Werke ſtehen auf der Bibliothek in Liſſabon. Er ſtarb 1663 in Sevilla, wo er auch Organiſt war.

Arbitrio, a suo, ſ. A. Präpoſ.

Arcadelt oder **Arkadelt**, Jacob, ein Niederländer, lebte in Rom als Sänger der päbſtlichen Kapelle und ging ſpäter als Kapellmeiſter des Kardinals Karl von Lothringen nach Paris, wo er wahrſcheinlich nach 1575 ſtarb. Er gehörte unter die vorzüglichſten Kirchen- und Kammerkomponiſten ſeiner Zeit, und beſonders waren ſeine Madrigalen durch die Lieblichkeit und Natürlichkeit ihres Styles geſchätzt.

Arcāto, daſſ. was Coll' arco (ſ. d. Art. Arco).

Archilŏchus, ein altgriechiſcher Tonkünſtler und Dichter, geb. auf der Inſel Paros, lebte 720 v. Chr., meiſt in Athen. Er hat u. A. den dreitaktigen Rhythmus und die Epoden (kleine lyr. Gedichte in abwechſelnd vier- und ſechsfüßigen Jamben) erfunden.

Archimedes, der große Mathematiker, geb. zu Syrakus um 287 v. Chr., war nach Tertullian der Erfinder des Hydraulicum, oder der Waſſerorgel. (ſ. d.)

Archiparaphonista, hieß in der alten römiſchen Kirche Der, welcher bei den Meſſen die Einleitung zu ſingen und zugleich auch dem Prieſter das Weihwaſſer zu reichen hatte.

Arcicèmbălo, (ſpr. Artſchitſchembalo), deutſch Archicymbal, ein von Nicola Vicentino (ſpr. —tſchen—) im 16. Jahrhundert erfundenes Taſteninſtrument, auf welchem man ſowohl im diatoniſchen, als auch im chromat. und enharmoniſchen Klanggeſchlechte ſpielen konnte, ſo daß z. B. für die Töne cis und des, dis und es keine gemeinſchaftlichen, ſondern beſondere Taſten und Saiten waren. Die daraus erſichtliche Schwierigkeit der Behandlung (ſchon der vielen Taſten wegen), hat das Inſtrument bald in Vergeſſenheit gerathen laſſen.

Arciliuto oder **Archiliuto** (ſpr. Artſchi—, Arki—), franz. Archiluth (ſpr. Arſchilüth), war der älteſte Name der Theorbe (ſ. d.).

Arci-Viola di Lira, ſ. Lira da Gamba

Arco (ital.), franz. Archet (ſpr. Arſché), der Bogen (ſ. d.); ſteht auch in Stücken oder Stimmen für Bogeninſtrumente anſtatt coll'arco und bedeutet dann den Gegenſatz zum vorhergegangenen Pizzicato (ſ. d.), daß nämlich die Saiten nicht mehr mit dem Finger angeſchnellt, ſondern mit dem Bogen angeſtrichen werden ſollen.

Ardălus, Sohn des Vulkan, geb. zu Trözene, hat nach Pauſanias (II. 31.) daſelbſt zuerſt den Dienſt der Muſen eingeführt, daher dieſe auch den Beinamen Ardalites erhielten. Dann ſoll er auch die Flöte erfunden und zuerſt den Geſang mit derſelben begleitet haben.

Ardemanio, Giulio Ceſare (ſpr. Dſchulio Tſcheſare), war Kapellmeiſter und Organiſt zu Mailand, woſelbſt er im Jahre 1650 ſtarb. Sein Orgelſpiel und ſeine

Digitized by Google

Kompoſitionen waren zu ihrer Zeit hochberühmt. Gedruckt ſind von ihm Motetten (1616) und Faux-bourdons (1628).

Ardito, kühn, mit feurigem Vortrag, ſov. wie audace (ſ. d.).

A re, bezeichnet in der alten Solmiſation (ſ. d.) das große A.

Arena, Giuſeppe, auch d'Arena, ein neapolitaniſcher Opernkomponiſt, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in ganz Italien einer großen Berühmt- und Beliebtheit genoß. Seine Opern, z. B. Tigrane, Achille in Sciro u. ſ. w., werden als ſehr melodiſch und voll italieniſchen Feuers gerühmt. Er hat übrigens nicht ſehr viel geſchrieben.

Areſti, Floriano, Organiſt an der Metropolitankirche in Bologna und daſelbſt gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er hat mehrere Opern geſetzt, z. B. Crisippo (1710), Enigma disciolta (1710), Pallade in Arcadia (1716), u. ſ. w.

Aretin, Chriſtoph Freiherr von, geb. zu Ingolſtadt den 2. Decbr. 1772, geſt. 24. Decbr. 1824 in München, war Staatsmann und bekleidete mehrere wichtige Aemter in Baiern, beſchäftigte ſich mit ſchriftſtelleriſchen Arbeiten politiſcher, artiſtiſcher und literariſcher Art, und bewährte ſich auch in mannichfachen Kompoſitionen als gut gebildeter Muſiker. (Deutſche Lieder, Sinfonien, Opern u. ſ. w.) Er ſchrieb unter dem Namen Renati.

Aretiniſche Silben, nennt man die 6 Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche Guido von Arezzo (ſ. d.) zur Bezeichnung ſeines Hexachords einführte. (Vergl. Art. Alphabet.)

Aretinus, Paulus, von Einigen Aretino, nach ſeiner Vaterſtadt Arezzo, genannt, ausgezeichneter Kirchenkomponiſt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auf der Bibliothek in München werden einige ſeiner Sachen aufbewahrt.

Argentilly (ſpr. Ardſchen —), Carlo d', ein Vorgänger von Paleſtrina und vortreffl. Kirchenkomponiſt, von dem ſich Werke auf der Vatikan. Bibliothek befinden.

Argentini, Steffano, oder Filippini nach Anderen, geb. zu Rimini um 1600, Mönch und Kapellmeiſter zu St. Stephan in Venedig, bekundet ſich in ſeinen 1638 gedr. Missa a 3 voci und Psalmi concert. als tiefen Kenner des Contrapunktes und ideenreichen Komponiſten.

Argiviſche Trompete, ſ. Salpinx.

Aria, Aria di Bravura, ſ. Arie.

Arichondas, altgriechiſcher Tonkünſtler, wird als der erſte Erfinder der Trompete angegeben.

Arie (ital. Aria, franz. Air, ſpr. Ähr), ein von einer einzelnen Stimme vorgetragenes und mit Inſtrumenten begleitetes Geſangſtück, das nach gewiſſen Formen und Geſetzen eine poetiſche Situation in Tönen darſtellt. Die Grundſtimmung des Textes iſt zumeiſt eine lyriſche, und können Gemüthszuſtände und Affekte von der ſanfteſten Klage und Frömmigkeit bis zur leidenſchaftlichſten Gluth, wenn ſie nur in leichter poetiſcher Form und klangſchöner, vokalreicher Wortfügung behandelt ſind, in Töne gekleidet werden. Die Arie iſt entweder ein für ſich beſtehendes Muſikſtück, wie die Konzert-Arie, oder ein Glied eines größern, zuſammengeſetzten Muſikwerkes, z. B. einer Oper, Kantate, eines Oratoriums. Der Urſprung der Arie iſt wohl in der Monodie (ſ. d.) zu ſuchen, zu welcher die Idee im J. 1600 bei den Zuſammen-

Digitized by Google

Rule 2. Notice shall be given to the Secretary of the Club by the Captain of the Match, or by the Secretary of the Match, of the names of the players, and of the time and place of the Match, at least seven days before the Match is played.

Rule 3. The Match shall be played on the ground of the Club challenged, unless otherwise agreed upon.

Rule 4. The Match shall be played with eleven players on each side.

Rule 5. The Match shall be played in two innings, unless otherwise agreed upon.

Rule 6. The Umpires shall be chosen by the Captains of the Clubs playing the Match, unless otherwise agreed upon.

Rule 7. The Umpires shall be provided with two sets of bails, and with a watch.

Rule 8. The Umpires shall be the sole judges of fair and unfair play, and of all disputes shall decide.

Rule 9. The Umpires shall allow one hour for refreshment, unless otherwise agreed upon.

Rule 10. The Umpires shall call "Play" at the beginning of each innings, and shall call "Play" after the time allowed for refreshment.

Rule 11. The Umpires shall call "Time" when the Match is concluded.

Rule 12. The Umpires shall call "No ball" when the ball is delivered in such a manner as to be unfair.

Rule 13. The Umpires shall call "Wide ball" when the ball is delivered so wide that the batsman cannot reach it.

Rule 14. The Umpires shall call "Over" when six balls have been delivered.

Rule 15. The Umpires shall call "Out" when a batsman is out.

Rule 16. The Umpires shall call "Out" when a batsman is stumped.

Rule 17. The Umpires shall call "Out" when a batsman is run out.

Rule 18. The Umpires shall call "Out" when a batsman is caught.

Rule 19. The Umpires shall call "Out" when a batsman is bowled.

Rule 20. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit before the wicket.

Rule 21. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the leg before the wicket.

Rule 22. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the body before the wicket.

Rule 23. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the head before the wicket.

Rule 24. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the arm before the wicket.

Rule 25. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the hand before the wicket.

Rule 26. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the foot before the wicket.

Rule 27. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the knee before the wicket.

Rule 28. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the thigh before the wicket.

Rule 29. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shoulder before the wicket.

Rule 30. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the elbow before the wicket.

Rule 31. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the wrist before the wicket.

Rule 32. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the finger before the wicket.

Rule 33. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the toe before the wicket.

Rule 34. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 35. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 36. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 37. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 38. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 39. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 40. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 41. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 42. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 43. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 44. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 45. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 46. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 47. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 48. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 49. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 50. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 51. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 52. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 53. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 54. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 55. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 56. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 57. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 58. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 59. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 60. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 61. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 62. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 63. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 64. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 65. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 66. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 67. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 68. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 69. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 70. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 71. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 72. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 73. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 74. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 75. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 76. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 77. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 78. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 79. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 80. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 81. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 82. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 83. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 84. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 85. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 86. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 87. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 88. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 89. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 90. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 91. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 92. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 93. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 94. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 95. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 96. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 97. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 98. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 99. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 100. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 101. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 102. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 103. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 104. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 105. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 106. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 107. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 108. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 109. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 110. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 111. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 112. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 113. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 114. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 115. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 116. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 117. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 118. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 119. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 120. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 121. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 122. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 123. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 124. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 125. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 126. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 127. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 128. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 129. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 130. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 131. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 132. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 133. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 134. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 135. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 136. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 137. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 138. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 139. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 140. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 141. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 142. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 143. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 144. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 145. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 146. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 147. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 148. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 149. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 150. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 151. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 152. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 153. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 154. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 155. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 156. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 157. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 158. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 159. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 160. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 161. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 162. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 163. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 164. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 165. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 166. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 167. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 168. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 169. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 170. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 171. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 172. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 173. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 174. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 175. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 176. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 177. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 178. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 179. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 180. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 181. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 182. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 183. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 184. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 185. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 186. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 187. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 188. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 189. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 190. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 191. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 192. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 193. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 194. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 195. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 196. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 197. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 198. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 199. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 200. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 201. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 202. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 203. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 204. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 205. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 206. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 207. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 208. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 209. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 210. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 211. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 212. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 213. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 214. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 215. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 216. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 217. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 218. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 219. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 220. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 221. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 222. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 223. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 224. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 225. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 226. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 227. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 228. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 229. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 230. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 231. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 232. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 233. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 234. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 235. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 236. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 237. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 238. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 239. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 240. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 241. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 242. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 243. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 244. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 245. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 246. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 247. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 248. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 249. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 250. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 251. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 252. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 253. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 254. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 255. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 256. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 257. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 258. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 259. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 260. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 261. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 262. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 263. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 264. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 265. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 266. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 267. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 268. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 269. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 270. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 271. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 272. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 273. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 274. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 275. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 276. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 277. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 278. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 279. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 280. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 281. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 282. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 283. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 284. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 285. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 286. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 287. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 288. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 289. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 290. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 291. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 292. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 293. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 294. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 295. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 296. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 297. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 298. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 299. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 300. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 301. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 302. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 303. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 304. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 305. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 306. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 307. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 308. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 309. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 310. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 311. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 312. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 313. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 314. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 315. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 316. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 317. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 318. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 319. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 320. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 321. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 322. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 323. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 324. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 325. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 326. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 327. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 328. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 329. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 330. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 331. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 332. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 333. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 334. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 335. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 336. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 337. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 338. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 339. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 340. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 341. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 342. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 343. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 344. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 345. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 346. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 347. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 348. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 349. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 350. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 351. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 352. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 353. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 354. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 355. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 356. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 357. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 358. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 359. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 360. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 361. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 362. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 363. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 364. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 365. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 366. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 367. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 368. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 369. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 370. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 371. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 372. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 373. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 374. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 375. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 376. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 377. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 378. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 379. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 380. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 381. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 382. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 383. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 384. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 385. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 386. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 387. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 388. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 389. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 390. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 391. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 392. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 393. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 394. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 395. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 396. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 397. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 398. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 399. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 400. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 401. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 402. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 403. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 404. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 405. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 406. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 407. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 408. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 409. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 410. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 411. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 412. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 413. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 414. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 415. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 416. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 417. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 418. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 419. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 420. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 421. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 422. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 423. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 424. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 425. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 426. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

Rule 427. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the heel before the wicket.

Rule 428. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the calf before the wicket.

Rule 429. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the shin before the wicket.

Rule 430. The Umpires shall call "Out" when a batsman is hit on the ankle before the wicket.

u. ſ. w. geliefert. Ob die Arie mit einem Ritornell beginnt oder nicht, hängt vom Text, von der Situation und vom Geſchmack des Kompoſiteurs ab. Die gangbarſte Erklärung der Entſtehung des Wortes „Arie" iſt: daß es vom ital. Aria (Luft) herſtamme; daß ſie ziemlich ungenügend iſt, räumen wir gern ein.

Arietta, Diminutiv von Aria, eine minder breit ausgeführte Arie, der eine einfachere Gemüthsſtimmung zu Grunde liegt.

Arigoni, Giovanni Giacomo (ſpr. Dſchow—Dſcha—), ein weitberühmter Komponiſt zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wahrſcheinlich zu Venedig, von deſſen Werken ſich außer hier und da einigen Madrigalen für zwei und drei Stimmen heutzutage nichts mehr vorfindet. Concerti di Camera (Venez. 1635) von ihm, die als vorzüglich gerühmt werden, waren bis 1794 in Kopenhagen aufbewahrt, wo ſie der bekannte große Brand verzehrte.

Arion, geb. zu Methymba auf der Inſel Lesbos, lebte um 700 v. Chr. und war der größte Cytherſpieler (Citharöde) ſeiner Zeit, der auch nach dem übereinſtimmenden Zeugniß der Alten den Dithyrambus (ſ. d.) erfunden hat. Die Sage, welche ihn einen Sohn des Neptun und der Nymphe Oncäa ſein läßt, erzählt folgende Begebenheit aus ſeinem Leben: Von Korinth aus, wo A. am Hofe des Königs Periander lebte, reiſte er nach Sicilien, wo er ſich durch ſeine Kunſt große Reichthümer erwarb; auf der Rückreiſe beſchloß das Schiffsvolk, angelockt durch ſeine Schätze, ſich derſelben zu bemächtigen und ihn in's Meer zu werfen. Von dieſem ſchändlichen Entſchluß ſetzte ihn Apollo durch einen Traum in Kenntniß, und da alle Mittel, die Barbaren umzuſtimmen, vergeblich waren, bat er nur noch um die Vergünſtigung, ſein Sterbelied ſingen zu dürfen. Dies wurde ihm geſtattet: er trat alſo an die Spitze des Schiffes, ſtimmte einen wunderſchönen Geſang unter Begleitung ſeiner Cither an und ſprang dann in's Meer; der Zauber ſeiner Töne aber hatte eine Menge von Delphinen um das Schiff verſammelt; einer davon nahm ihn auf den Rücken und trug ihn wohlbehalten an's Land. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß mit dieſer Sage die Macht der Muſik über alles Lebende ſymboliſirt iſt. Dichtkunſt und Malerei haben den Stoff vielfältig benutzt; vergl. Ovid, A. W. Schlegel, und von Malern Albr. Dürer, Rubens u. ſ. w.

Arioso, ein arienmäßiger kurzer Geſang, der zumeiſt innerhalb eines größern Recitativs auftritt und dieſes an denjenigen Stellen unterbricht, wo ſich die Empfindung zum Lyriſchen erhebt. Das A. kann auch für ſich allein beſtehen und es fällt dann mehr mit der Cavatine, Ariette (ſ. o.) zuſammen.

Arioſti, Attilio, ein Dominikanermönch, um 1660 in Bologna geb., Komponiſt und ſeiner Zeit viel gerühmter Virtuos auf dem Violoncell und der Viole d'Amour. Er ſcheint vom Papſte einen Dispens erhalten zu haben, demzufolge er auch für's Theater arbeiten durfte; 1696 führte er zu Venedig ſeine erſte Oper „Daſne" auf; zwei Jahre darauf ging er als Kapellmeiſter der Kurfürſtin von Brandenburg nach Berlin, wo er mehrere Jahre blieb und Opern, theils im Style Lulli's, theils in dem Scarlatti's ſetzte. 1716 ging er nach London, wo er im Anfang mit einigen Opern, z. B. Lucius Verus, Coriolan viel Glück machte, dann aber durch den großen Händel vollſtändig verdunkelt wurde und in die drückendſte Noth gerieth, der er nur durch eine auf Subſkription veranſtaltete Herausgabe von Kantaten ab-

Digitized by Google

Fonds de la Commanderie de Saint-Jean-de-Jérusalem de Bordeaux.

Commanderie de Saint-Jean-de-Jérusalem de Bordeaux. — Cette commanderie, dépendant du prieuré de Toulouse, fut fondée par les Templiers, qui y avaient établi leur maison de Bordeaux. Après la suppression de l'ordre du Temple, elle fut donnée aux Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, qui la conservèrent jusqu'à la Révolution. Elle était située dans la paroisse de Saint-Michel, à l'extrémité du faubourg de ce nom, sur la route de Toulouse. Elle comprenait, outre la maison du commandeur, une église, un cimetière, un hôpital, des granges, des jardins, des vignes, des terres, des prés, des moulins, des fours, des pressoirs, des cens, des rentes, des dîmes, des droits de justice, etc., dans les paroisses de Saint-Michel, de Saint-Seurin, de Saint-Pierre, de Saint-Rémy, de Saint-Eloi, de Saint-Siméon, de Saint-Nicolas, de Saint-Maixant, de Saint-Christoly, de Saint-Paul, de Saint-Projet, de Saint-Martial, de Saint-Laurent, de Saint-Pierre-d'Eyraud, de Saint-Caprais-de-Lerm, de Saint-Médard-d'Eyrans, de Saint-Aubin-de-Blaye, de Saint-Genès-de-Blaye, de Saint-Seurin-de-Cursac, de Saint-Vivien-de-Blaye, de Saint-Ciers-de-Canesse, de Saint-Ciers-de-Lalande, de Saint-Ciers-d'Abzac, de Saint-Martin-de-Laye, de Saint-Martin-de-Blaye, de Saint-Romain-de-Blaye, de Saint-Yzan, de Saint-Androny, de Saint-Savin, de Saint-Paul-de-Blaye, de Saint-Mariens, de Saint-Trojan, de Saint-Palais, de Saint-Vivien-de-Médoc, de Saint-Germain-d'Esteuil, de Saint-Christoly-de-Médoc, de Saint-Yzans-de-Médoc, de Saint-Laurent-de-Médoc, de Saint-Sauveur, de Saint-Estèphe, de Saint-Seurin-de-Cadourne, de Saint-Germain-du-Puch, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Julien, de Saint-Sulpice-de-Faleyrens, de Saint-Pierre-de-Bègles, de Saint-Médard-d'Ambarès, de Saint-Loubès, de Saint-Caprais-de-Bordeaux, de Saint-Jean-d'Illac, de Saint-Médard-en-Jalles, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Laurent-du-Médoc, de Saint-Estèphe, de Saint-Seurin-de-Cadourne, de Saint-Germain-du-Puch, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Julien, de Saint-Sulpice-de-Faleyrens, de Saint-Pierre-de-Bègles, de Saint-Médard-d'Ambarès, de Saint-Loubès, de Saint-Caprais-de-Bordeaux, de Saint-Jean-d'Illac, de Saint-Médard-en-Jalles, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Laurent-du-Médoc, de Saint-Estèphe, de Saint-Seurin-de-Cadourne, de Saint-Germain-du-Puch, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Julien, de Saint-Sulpice-de-Faleyrens, de Saint-Pierre-de-Bègles, de Saint-Médard-d'Ambarès, de Saint-Loubès, de Saint-Caprais-de-Bordeaux, de Saint-Jean-d'Illac, de Saint-Médard-en-Jalles.

Prieuré de Saint-Jean-de-Jérusalem de Toulouse. — Ce prieuré, dépendant de la commanderie de Bordeaux, fut fondé par les Templiers, qui y avaient établi leur maison de Toulouse. Après la suppression de l'ordre du Temple, il fut donné aux Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, qui le conservèrent jusqu'à la Révolution. Il était situé dans la paroisse de Saint-Michel, à l'extrémité du faubourg de ce nom, sur la route de Toulouse. Il comprenait, outre la maison du prieur, une église, un cimetière, un hôpital, des granges, des jardins, des vignes, des terres, des prés, des moulins, des fours, des pressoirs, des cens, des rentes, des dîmes, des droits de justice, etc., dans les paroisses de Saint-Michel, de Saint-Seurin, de Saint-Pierre, de Saint-Rémy, de Saint-Eloi, de Saint-Siméon, de Saint-Nicolas, de Saint-Maixant, de Saint-Christoly, de Saint-Paul, de Saint-Projet, de Saint-Martial, de Saint-Laurent, de Saint-Pierre-d'Eyraud, de Saint-Caprais-de-Lerm, de Saint-Médard-d'Eyrans, de Saint-Aubin-de-Blaye, de Saint-Genès-de-Blaye, de Saint-Seurin-de-Cursac, de Saint-Vivien-de-Blaye, de Saint-Ciers-de-Canesse, de Saint-Ciers-de-Lalande, de Saint-Ciers-d'Abzac, de Saint-Martin-de-Laye, de Saint-Martin-de-Blaye, de Saint-Romain-de-Blaye, de Saint-Yzan, de Saint-Androny, de Saint-Savin, de Saint-Paul-de-Blaye, de Saint-Mariens, de Saint-Trojan, de Saint-Palais, de Saint-Vivien-de-Médoc, de Saint-Germain-d'Esteuil, de Saint-Christoly-de-Médoc, de Saint-Yzans-de-Médoc, de Saint-Laurent-de-Médoc, de Saint-Sauveur, de Saint-Estèphe, de Saint-Seurin-de-Cadourne, de Saint-Germain-du-Puch, de Saint-Aubin-de-Médoc, de Saint-Julien, de Saint-Sulpice-de-Faleyrens, de Saint-Pierre-de-Bègles, de Saint-Médard-d'Ambarès, de Saint-Loubès, de Saint-Caprais-de-Bordeaux, de Saint-Jean-d'Illac, de Saint-Médard-en-Jalles.

Ein Beispiel für eine Kapitelüberschrift ist in Abbildung 1.1 zu sehen.

Abbildung 1.1: Eine Kapitelüberschrift

Ein Beispiel für eine Kapitelüberschrift ist in Abbildung 1.1 zu sehen.

verfaßt haben. Sein Sohn Michel war ebenfalls Opernkomponiſt und ſein beſtes Werk iſt „Cymon“; er war 1741 in London geb. und ſtarb nach Fétis um's Jahr 1806.

Arnold. Dieſes Namens hat es viele Muſiker gegeben; einige der Bedeutendern wollen wir herſetzen. 1) Carl A., den 6. Mai 1794 zu Neukirchen bei Mergentheim in Würtemberg geb.; ausgezeichneter Klavierſpieler und gründlicher Komponiſt, Schüler von Aloys Schmidt in Frankfurt a. M. und Hofrath André in Offenbach. Er iſt viel gereiſt, und überall hat ſeine Fertigkeit und Sauberkeit im Spiel ſich Freunde erworben, wobei nicht zu verhehlen iſt, daß ſeinem Vortrag die Innigkeit und das Feuer nicht genug inwohnten. In ſeinen Kompoſitionen war er nicht ſehr originell in der Erfindung; doch iſt ſein Styl korrekt und fließend. (Sonaten, Fantaſieen, Variationen, Sextuor, Quartett; auch eine ernſte Oper „Irene“, die in Berlin aufgeführt wurde, aber kein Glück beim Publikum machte.) — 2) Johann Gottfried A., geb. den 15. Febr. 1773 zu Niedernhall bei Oehringen, wo ſein Vater Schullehrer war. Er wurde in ſeinem 12. Jahre dem Stadtmuſikus zu Künzelsau in die Lehre gegeben und übte ſich zumeiſt auf dem Violoncello; 1789 hatte er ſeine Lehrzeit überſtanden, trat 1790 beim Hof- und Stadtmuſikus in Wertheim in Kondition und machte ſchon mehre Ausflüge als Virtuoſe. Doch erhielt er erſt durch Willmann in Regensburg den erſten wahrhaft fördernden Unterricht und konnte größere Städte, wie Berlin und Hamburg beſuchen, an welchem letztern Orte er Bernh. Romberg's Bekanntſchaft machte und von dieſem großen Künſtler profitirte. Sein Spiel wurde immer vollkommner und 1798 wurde er als erſter Violoncelliſt am Theater in Frankfurt a. M. angeſtellt. Nun ſtudirte er mit raſtloſem Eifer Kompoſition und ſetzte für ſein Inſtrument, wie für Flöte, Harfe u. ſ. w. viele ſchätzenswerthe Sachen. Er genoß leider nicht lange die Gunſt des Publikums, denn ſchon am 26. Juli 1806 ſtarb er an einer Lungenkrankheit. (Konzerte, Duos, Trios für Violoncello, Konzert für 2 Flöten u. ſ. w.) — 3) Samuel A., Dr. der Muſik und Königl. Hoforganiſt und Komponiſt zu London; nach Gerber wurde er 1739, nach Fétis 1740 (den 10. Aug.) geboren. Letzterer beſtreitet auch, daß A. in Deutſchland geb. und ein Schüler Händel's geweſen ſei. Die Engländer zählen ihn unter ihre muſikaliſchen Berühmtheiten; wir aber müſſen die extravaganten Lobſprüche, die ihm ſeine Biographen ertheilen, dahin moderiren, daß er zwar ein gründlicher, aber ziemlich trockner Kompoſiteur geweſen iſt, bei dem man nicht begreift, wie ſich das damalige Publikum hat an 40 und mehr Opern und Intermezzi gefallen laſſen können. Jedenfalls ſind ſeine 7 Oratorien (darunter die Heilung Saul's, Abimelech, der verlorene Sohn) und ſeine ſonſtigen Kirchenſtücke viel beſſer als ſeine Opern. Sein Hauptverdienſt für uns beſteht in der Beſorgung der Ausgabe von Händel's Werken in 36 Fol.-Bänden, die unter den Auſpicien des Königs zu London 1786 erſchien; ſie iſt prachtvoll ausgeſtattet, aber nicht ganz frei von Fehlern. Schließlich bemerken wir noch, daß A. als Dirigent eines großen Rufes genoß und u. A. die ſeit 1784 geſtifteten großen Muſikaufführungen zu Ehren Händel's leitete; er ſtarb den 12. Octbr. 1802 und wurde mit allen Ehren in der Weſtminſterabtei begraben. — 4) Erwähnen wir noch des Dr. der Rechte Ignaz Ferd. A., geb. zu Erfurt 1779 und geſt. 1812. Von ihm ſind wahrſcheinlich die 1809 erſchienenen Charakteriſtiken

Digitized by Google

von Haydn, Mozart und mehrern anderen großen Künstlern; auch hat er ein schätzenswerthes Buch unter dem Titel: Der angehende Musikdirektor, oder die Kunst ein Orchester zu bilden, verfaßt.

Arnould, Sophie (spr. Arnu), ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, geb. zu Paris den 14. Febr. 1744 in derselben Stube, in welcher in der Bartholomäus-Nacht der Admiral Coligny ermordet wurde. Ihr Vater hielt ein Hôtel garni und ließ ihr eine gute Erziehung geben; eine der Prinzessinnen hörte sie zufällig im Kloster Val de Grace die Abendmesse singen und wurde von ihrer schönen Stimme bezaubert. Auf den Antrieb der hohen Dame mußte sie der Intendant der Königl. Kapelle überreden, sich zur Theatersängerin förmlich ausbilden zu lassen, und erhielt sie die berühmte Clairon in der Action und Mlle. Tel im Gesang zur Lehrerin. Den 15. Decbr. 1757 debutirte sie an der großen Oper mit glänzendem Erfolg und blieb von da an bis zum Jahre 1778, wo sie sich von der Bühne zurückzog, die Königin dieses Theaters. Ihre Stimme war weich und rührend und ihr Vortrag voll wahren Ausdruckes, so wie ihr Spiel von entzückendster Grazie und Lebendigkeit. Zudem hatte ihre äußere Erscheinung etwas außerordentlich Reizendes, und ihr Geist und Witz eine solche glänzende Schärfe, daß sogar ihre Einfälle und mündlichen Epigramme gesammelt wurden; so konnte es nicht fehlen, daß Männer, wie selbst d'Alembert, Diderot, Rousseau, Helvetius u. s. w. sich um sie versammelten und ihre Cirkel besuchten. Daß sie viele galante Sünden auf dem Gewissen hatte, verhehlte sie selbst nicht, sagte sie doch zu dem Priester, der ihr die letzte Oelung reichte: Ich bin wie die h. Magdalena, viele Sünden werden mir vergeben werden, denn ich habe viel geliebt. Sie starb im Jahre 1803.

Arpa (ital.), s. Harfe.

Arpanetta, der ital. Name für Spitzharfe, s. d. und Harfe.

Arpeggio, Arpeggiatur, Arpeggiren (spr. —pedscho, —pedschatūr), franz. Arpège (spr. Arpäsch'), ist von Arpa abgeleitet und bedeutet das Vortragen von Accorden nach Harfenweise, das Brechen von Accorden, wobei nämlich die Töne desselben nicht zusammen, sondern nach einander angegeben werden. Diese Spielweise kann nur auf Klavier- und Geigeninstrumenten geschehen, und wird zumeist durch das Zeichen ⦚ , welches dem Accord vorgesetzt wird, angedeutet, z. B.:

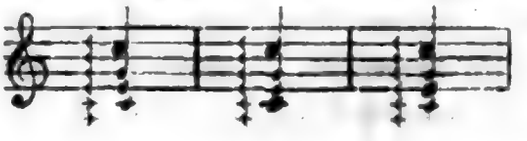
Beisp. 26.

Früher wurde die A. auch durch: ⌊ , oder durch einen schrägen Strich durch die Töne oder durch einen Bogen bezeichnet, z. B.:

Beisp. 27.

Sollen bei der Brechung gewisse Haupttöne gehalten werden, d. h. sollen auf ihnen die Finger länger ruhen, so werden sie durch größere Noten ausgezeichnet, z. B:

Beisp. 28.



Digitized by Google

Doch wird dieſe letztere Art der Brechung zumeiſt in langſameren Stücken vorkommen; in ſchnellerm Tempo wird gar kein Ton gehalten, und wenn dies ja geſchehen ſoll, bedient man ſich heutzutage lieber des Vorſchlages (ſ. d.), und ſchreibt z. B.:

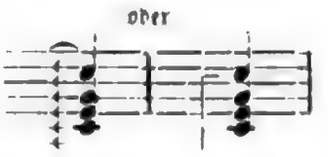
Beiſp. 29. u. ſ. w.

Das ſchnellere oder langſamere Nacheinander-Anſchlagen (Arpeggiren, Harpeggiren, Arpeggiato) der Accordtöne richtet ſich nach dem jedesmaligen Charakter des Stückes oder Satzes; früher ſchrieb man bei langſamen Sätzen die Brechung vollſtändig nach dem Werthe der einzelnen Noten hin, z. B.:

Beiſp. 30.

man ſieht aber, wie beſchwerlich das für's Auge iſt.

Auch waren früher Arpeggien von oben nach unten im Gebrauch und man bezeichnete dieſe folgendermaßen:

Beiſp. 31. 

Jetzt ſind ſie aber außer Mode gekommen und man arpeggirt nur noch von unten nach oben. Bei Geigeninſtrumenten ſind die Arpeggien noch wirkſamer als auf dem Klavier; ſie werden aber da nicht als gleichſam ruhende Accorde gebraucht, ſondern als ſchnellere Figuren, die in den mannichfaltigſten Stricharten auftreten, z. B.:

Beiſp. 32.

u. ſ. w. u. ſ. w.

Arpeggirte Bäſſe, Harfenbäſſe, auch Albertiſche Bäſſe genannt, ſind Begleitungen, bei denen ein Accord zerlegt und zu gewiſſen Figuren geſtaltet auftritt, und wo der Grundbaßnote einige oder alle Töne des Accords in verſchiedener Weiſe nachſchlagen, z. B.:

Beiſp. 33.

u. ſ. w. bis in's Unendliche (ſ. übrigens Alberti).

Digitized by Google

Arpichord, ist ein Klavierinstrument, bei dem durch kleine an die Saiten anstoßende und an den Tasten befestigte Häkchen von Messing ein harfenähnlicher Ton hervorgebracht wird. Es ist nie sehr in Gebrauch gekommen und wird selten noch gefunden. Dann ist A. auch der Name eines Zuges an alten Flügeln, vermittels dessen ein kreischender Ton hervorgebracht wurde, dessen Unannehmlichkeit man bald fühlte und darum den Zug abschaffte. Endlich versteht man auch unter A. ein Spinett (s. d.).

Arpinella (Diminutiv von Arpa), eine kleine Harfe.

Arquier, Joseph (spr. Arkieh), 1763 in Toulouse geboren und 1816 in Marseille gestorben. Er war theils in letzterer Stadt, theils an den Theatern Molière und Montansier in Paris Operndirigent und hat mehrere kleine Opern wie z. B. Le mari corrigé, L'hôtellerie de Sarzana, les deux petits troubadours geschrieben, in denen sich Talent, aber ohne Gründlichkeit zeigt.

Arrangiren, und davon abgeleitet Arrangement (spr. Arrangschiren, Arrangschemang), ist das Einrichten oder Umsetzen eines Tonstücks für andere Instrumente, sowohl der Zahl wie der Art nach, als für welche es ursprünglich gedacht war. Es giebt eigentlich nur zwei Gesichtspunkte, unter denen das A. entschuldigt werden kann: erstens die Nothwendigkeit, die, um nur Eins anzuführen, z. B. kleinere Orchester zwingt, reich instrumentirte Stücke ihren Kräften gemäß zu reduciren, und zweitens das Bedürfniß, Sachen überhaupt sich zugänglicher zu machen und sie in ihrem Ideen-Inhalt zu prüfen und kennen zu lernen. In letzterer Beziehung spielen die Klavierauszüge (s. d.) eine bedeutende Rolle und sind auch in der That fast unentbehrlich für die Kenntnißnahme größerer Werke, Opern, Oratorien u. s. w., von denen in sehr vielen Fällen gar keine Partitur vorhanden ist. Das A. verhält sich zur ursprünglichen Komposition wie der Kupferstich zum Oelbilde; man kann wohl Zeichnung und Gruppirung daraus erkennen, aber nicht das Kolorit, die belebende Färbung. Gegen die Auswüchse, daß man z. B. Sopran-Arien für Posaune oder Trompete, Lieder ohne Worte von Mendelssohn für ganzes Orchester, ganze Opern für zwei Violinen, oder gar Flöten arrangirt, muß man mit allen Kräften protestiren. In neuester Zeit ist auch eine neue Art des Arrangirens aufgekommen, die sich Transcription oder Paraphrase nennt und das zumeist die Klaviervirtuosen verschuldet haben. Da wird nämlich ein Lied, eine Arie u. s. w. hergenommen, mit allerhand Passagen-Saucen übergossen und zu einem Schau- und Glanzstück von des Virtuosen Fertigkeit umgestempelt. Leider ist unsre Zeit zu reich an dergleichen Odiosa, als daß man nicht daraus auf die eigentliche Unproduktivität schließen sollte.

Arriaga, Joh. Chrisost., zu Bilboa 1808 geb., ist nach Fétis' Zeugniß ein Musiker von den außerordentlichsten Anlagen gewesen, der aber leider nur sehr kurze Zeit lebte und schon im Jahre 1826 starb. Er kam in seinem 13. Jahre auf's Conservatorium nach Paris, nachdem er vorher schon ganz ohne Unterweisung eine spanische Oper geschrieben hatte, studirte unter Baillot Violine und bei Fétis Contrapunkt, und wurde 1821 schon Repetitor an der Harmonie- und Contrapunkt-Klasse. Er hat 3 Quartetten veröffentlicht, die sehr gerühmt werden; eine Ouverture, Sinfonie, Messe, ein Salve Regina und manches Andere noch ist im Mscr. vorhanden.

Arrigoni, Carlo, geb. zu Florenz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,

Digitized by Google

war ein großer Meister auf der Laute und gerühmter Komponist. 1732 wurde er nach London berufen, um mit Porpora Händeln zu verdrängen. Er konnte aber gegen diesen großen Meister nicht aufkommen, wie seine Oper „Fernando" bewies. Er verließ daher London wieder und kam im Jahr 1738 nach Wien, wo er seine Oper „Esther" aufführen ließ. Er starb gegen 1743 auf der Rückkehr nach seinem Vaterlande.

Arrivé, Henri l', ausgezeichneter Bassist an der Pariser großen Oper, woselbst er 1755 angestellt wurde, glänzte vorzüglich in Gluck'schen Opern. Im Jahre 1779 verließ er nebst seiner Frau, die ebenfalls eine vortreffliche Bravoursängerin an der genannten Oper war, die Bühne und starb im August des Jahres 1802, ungefähr 69 Jahre alt.

Arsis, im Gegensatz zur Thesis, die Bezeichnung der sogen. leichten (schlechten) Takttheile (s. Takt).

Artaria, ist die Firma einer berühmten Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, deren Verlag seit 1780 sehr reich dotirt ist. Die Werke Mozart's, Haydn's wurden zuerst bei A. gedruckt und ihnen schlossen sich in neuerer Zeit viele der besten Werke von Beethoven, Hummel, Moscheles, Mayseder, Rossini u. v. Andern an. Die Stifter des Geschäfts sind die Brüder Cesare, Domenico und Giovanni A., und der jetzige Besitzer ist August A.

Arteaga, Stefano, geb. zu Madrid um 1750, ein gelehrter Jesuit, der den größten Theil seines Lebens in Italien zubrachte, wo er auch, und zwar in Bologna, sein berühmtes Werk: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente im Jahre 1783 herausgab. Man versichert, daß A. in der Musik selbst ganz unwissend gewesen, und daß sein Buch nur eine Kompilation aus den Sammlungen und Notizen des Padre Martini (s. d.) sei; daher sich auch viele Irrthümer in Bezug auf das specifisch Musikalische vorfinden, und der Leser sehr auf seiner Hut sein muß. Forkel hat das Buch unter dem Titel: Geschichte der ital. Oper von ihrem Ursprung bis auf jetzige Zeit (Leipzig 1789, Schwickert) übersetzt und mit vielen Anmerkungen und Berichtigungen versehen. In Mnscr. hat A. noch hinterlassen: Del Ritmo sonore e del Ritmo muto degli Antichi, Dissertazioni 7.

Artemisien, dasselbe was Ephesien (s. d.).

Arthmann, ein deutscher Instrumentenmacher, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Wechmar bei Gotha lebte und sehr gute Violinen verfertigte, die nur von den subtilsten Kennern von den Cremonesern unterschieden werden können.

Arthur aux Coûteaux oder **Aurcousteaux** (spr. — oh Kutoh), war Kapellmeister am Kollegiale zu St. Quentin und an der heiligen Kapelle zu Paris, und lebte um 1630. Er war einer der gerühmtesten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Fétis führt eine große Anzahl Messen u. a. Kirchengesänge von ihm an.

Artikuliren, Artikulation (abgeleitet vom lat. articuli, Gliedchen), die Gliederung der Töne beim Gesang, die Verbindung des rein musikalischen Klanges mit der Wortaussprache.

Artot (spr. Artoh), Joseph, geb. zu Brüssel den 4. Febr. 1815, ein eleganter Geiger aus der neuern französischen Schule. (Airs variés, Fantasieen u. s. w.)

Digitized by Google

Artus, ein Meiſter auf der Laute und Hofmuſikus Kaiſer Maximilian I., der ihn ganz beſonders werthſchätzte.

Artuſi, Joh. Maria, Kanonikus von St. Salvatore in Bologna, blühte um 1590. Er war der Erſte, der ausführlich und gründlich die Lehre vom Generalbaß und Contrapunkt abhandelte in ſeinem Werke: L'arte del Contrapunto del Rever. D. G. Maria Artusi, nuovamente ristampata, e di molte nuove aggiunte u. ſ. w. 1589, Venez. Ein anderes wichtiges Werk von ihm iſt: L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna Musica, raggionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie ai moderni Compositori Venez. 1600, worin er hauptſächlich die damals in Konzerten üblichen Inſtrumente beſchreibt; im zweiten Theile dieſes Werkes beſchäftigt er ſich mit Streitigkeiten über harmoniſche Gegenſtände und eifert namentlich gegen die Neuerungen, die damals von Monteverde eingeführt wurden.

As, der durch ein b erniedrigte Ton A, die neunte Stufe der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Das mathematiſche Verhältniß des Tones As zum Grundtone C iſt bei unſerer temperirten Tonſtimmung $^{81}/_{128}$.

Aſchenbrenner, Chriſt. Heinr., geb. den 29. Decbr. 1654 zu Altſtettin und geſt. den 13. Decbr. 1732, war einer der beſten Violinſpieler ſeiner Zeit. Den erſten Unterricht erhielt er von ſeinem Vater (der Rathsmuſikus in Altſtettin und früher Wolfenbüttel'ſcher Kapellmeiſter war), kam als vierzehnjähriger Knabe zu dem berühmten Theile, um Kompoſition zu ſtudiren und ging ſchließlich nach Wien zum Kapellmeiſter Schmelzer. Im Jahre 1677 erhielt er als Violiniſt Dienſte in der Kapelle des Herzogs von Zeitz, und vier Jahre ſpäter, als dieſer geſtorben war und die Kapelle entlaſſen wurde, wandte er ſich nach Wolfenbüttel, wo er auf Roſenmüller's Empfehlung eine Anſtellung erhalten ſollte, die aber durch den Tod dieſes ſeines Gönners zu Nichte gemacht wurde. Nun wurde er 1683 beim Herzog von Merſeburg angeſtellt und fing an, Kunſtreiſen zu machen, die ſeinen Ruf weit verbreiteten und vermehrten; 1690 ſpielte er in Wien vor dem Kaiſer, dem er auch eine Kollektion Violinſonaten dedicirt hatte, und wurde von ihm reich beſchenkt. Seine Stelle in Merſeburg bekleidete er nicht lange, denn auch hier ſtarb der Herzog und die Kapelle wurde aufgelöſt; er war wieder einige Jahre brodlos, bis er 1695 in Zeitz als Muſikdirektor angeſtellt wurde, und blieb daſelbſt bis 1713; zu dieſer Zeit erhielt er die Berufung als Kapellmeiſter des Herzogs Moritz Wilhelm von Merſeburg, bekam auch ſeine Entlaſſung vom Zeitzer Herzoge mit der Bedingung, die Oberaufſicht über die dortige Hofmuſik zu behalten und jährlich einige Male dort zu ſpielen. Nachdem er 6 Jahre in dieſen Verhältniſſen gelebt hatte, wurde er mit einem Male, aus Gründen, die nicht bekannt geworden ſind, im 67. Jahre ſeines Alters mit einer kärglichen Penſion entlaſſen, ging nach Jena und lebte daſelbſt vom Unterrichtgeben u. ſ. w. bis an ſeinen Tod. Man kennt von ihm: „Gaſt- und Hochzeitsfreude, eine Sammlung von Sonaten, Präludien, Allemanden u. ſ. w. mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen", erſchienen 1763 und verſchiedene Male aufgelegt.

Aſchenbrenner, Sängerin, ſ. Krüger-A.

As dur, eine der 24 Tonarten unſres modernen Tonſyſtems, bei welcher der durch

Digitized by Google

ARTICLE 1. The Parties agree to establish a free trade area in accordance with the provisions of this Agreement and the WTO Agreement.

ARTICLE 2. The Parties shall progressively eliminate customs duties on goods originating in their territories in accordance with the schedules set out in Annex 2.1.

ARTICLE 3. Each Party shall accord to goods originating in the territory of the other Party treatment no less favourable than that it accords to like goods of national origin in relation to internal taxes and charges.

ARTICLE 4. The Parties shall not impose quantitative restrictions on the importation of goods originating in the territory of the other Party, except as provided in this Agreement or in the WTO Agreement.

ARTICLE 5. Nothing in this Agreement shall prevent a Party from adopting or maintaining measures necessary to protect human, animal or plant life or health, provided that such measures are not applied in a manner that would constitute a means of arbitrary or unjustifiable discrimination between the Parties where the same conditions prevail.

ARTICLE 6. Each Party shall publish promptly its laws, regulations, judicial decisions and administrative rulings of general application relating to this Agreement, and shall establish enquiry points to respond to reasonable requests for information.

ARTICLE 7. The Parties hereby establish a Joint Committee, which shall meet annually to review the implementation of this Agreement and to consider any matter relating to its operation.

ARTICLE 8. Any dispute between the Parties concerning the interpretation or application of this Agreement shall be settled by consultation and, failing agreement within sixty days, by arbitration in accordance with Annex 8.

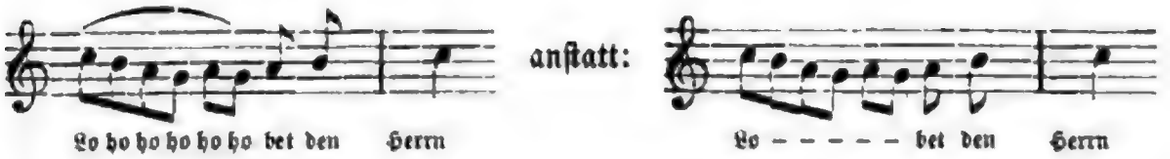
ARTICLE 9. This Agreement shall enter into force on the first day of the month following the exchange of instruments of ratification.

ARTICLE 10. A Party may withdraw from this Agreement by giving six months' written notice to the other Party.

ARTICLE 11. The Annexes to this Agreement form an integral part thereof.

ARTICLE 12. This Agreement is authentic in the English and French languages.

Beisp. 34.



Assai (ital.), sehr, wird der Tempobezeichnung als nähere Bestimmung beigefügt, und beschleunigt entweder wie molto die Bewegung, z. B. Allegro assai, sehr schnell, oder vermindert sie, z. B. Adagio assai — sehr langsam.

Assamenta, waren bei den alten Römern Versöhnungsgesänge, die sie an die Gottheiten Janus, Minerva, Juno u. s. w. zur Abwendung von allerhand Schäden oder Uebeln richteten. Ueber die nähere Einrichtung der A. ist nichts bekannt geworden.

Assaph, ein Sänger und Seher der Israeliten zu König David's Zeiten, auch Psalmendichter.

Assendelft, Gebrüder, waren berühmte und kunstreiche Orgelbauer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die in den Niederlanden viele Kirchen mit den größten und vortrefflichsten Werken ihrer Kunst schmückten. Sie waren in Leyden geb., über ihre näheren Lebensumstände aber ist nichts bekannt.

Aßmayer, Ignaz, geb. in Salzburg den 11. Febr. 1790, Schüler von Albrechtsberger, Michael Haydn und Eybler, ein tüchtiger Orgelspieler und Komponist für Kirche und Kammer. Im Jahre 1808 schon war er Organist am Stifte St. Peter in Salzburg, und 1815 ging er nach Wien, wo er unsres Wissens als Kapellmeister am Schotten-Stift und k. k. Hoforganist noch lebt. Fleißige Arbeit und fließender Styl zeichnen alle seine Arbeiten aus. (Opern: Kleopatra, Scipio, Messen, Graduales, Offertorien, Tedeum, die Oratorien „die Sündfluth" und „das Gelübde", Rondo's, Sonaten, Trio's u. s. w.)

Assouci, Charles (spr. Assußi), ein ausgezeichneter Lautenspieler und auch Dichter, geb. in Paris 1604, aber ein lasterhafter, übelberüchtigter Mensch. Interessant ist: Les amours d'Apollon et de Daphne, comédie en musique et en vers, 1650, darin Poesie und Musik A. zum Verfasser hat.

Astarita, Gennaro (spr. Dschennaro), um 1749 in Neapel geb., war ein ungemein beliebter Komponist von komischen Opern im vorigen Jahrhundert. Seine Manier hat Aehnlichkeit mit der des **Anfossi**, seine Melodien sind angenehm, ohne originell zu sein, und die Ensembles sind lebendig. Für die heroische Oper hatte er kein Talent. (In die 20 Opern, von denen in Deutschland öfter aufgeführt wurden: Circe e Ulisse, il Divertimento in campagna, il francese bizarro, il perruchiere.)

Aston (Hugh), war unter der Regierung Heinrich VIII. Organist in London und vielgeachteter Kirchenkomponist. Ein Tedeum von ihm befindet sich auf der Bibliothek zu Oxford.

Astorga, Emanuele d', wurde wahrscheinlich 1681 in Sicilien geboren. Sein Vater, einer der angesehensten Barone der Insel, war in eine Verschwörung gegen die spanische Herrschaft verwickelt und wurde 1701 in Palermo hingerichtet. Seine

Digitized by Google

Gattin und drei Kinder Emanuel wurden gefangen, bei Abwehrung mit englischen — bei Ordnung Afrika bei Winter und bei Kinder wurde in Kampf Emanuelsgefangen. Die Gefangenen Afrika, Streitkräften bei Afrika von Emanuel, beim Afrika wie den Hauptling und Kinder er bei Afrika V. Kinder, bei Afrika in einen Kinder bei Emanuel Winter Afrika in Hauptling Afrika von Afrikanischen gewalt Afrika. Afrika Kinder Afrika Afrika und weiß ihm Afrika Afrika; Afrika eingeschlossen Afrikaner Afrika Afrika weiße er weiß Afrika weiße Afrika, weiß Afrika Afrika und Afrika Afrika Afrika

der Regierung Marc-Aurel's. Sein großes kompilatorisches Werk: Deipnosophistarum, sive coenae sapientium, das er in Alexandrien schrieb und das zum größten Theile noch erhalten ist, giebt äußerst schätzenswerthe Aufschlüsse über griechische Tonkunst und Musiker. Von näheren Lebensumständen des Athenäus ist Nichts bekannt. —

Athlothet (v. Griech. ἄθλον und τίθημι, Kampfpreis und festsetzen, bestimmen), auch Agonothet hieß bei den Griechen der Richter, welcher bei den öffentlichen Spielen und musikalischen Wettstreiten über die preiswürdigste Leistung entschied.

Athem holen, Athmen, Respiriren, beim Gesang, ist einer der wichtigsten Theile der Gesanglehre. Es wird eingetheilt: in das Ein- und Ausathmen und dazwischen das fortgesetzte Ein- und Ausathmen, meistens unwillkührliche (natürliche) Verrichtungen, aber auch (wie beim Gesang) unter der Gewalt des freien Willens stehend. Letzteres kommt vorzugsweise für unsern Zweck in Betracht, und kann man es das künstliche Athmen nennen. Dieses wird um so unschädlicher und besser vorgenommen, je mehr es sich dem natürlichen A. nähert; aus diesem Grunde ist wohl das in vielen Gesangstheorien angepriesene Athmen mit eingezogenem Bauche fehlerhaft und schädlich. Man gewöhne sich vor allen Dingen tief, unhörbar und schnell Athem zu fassen, diesen ruhig abfließen zu lassen und richtig zu vertheilen, und bei Vokalen vermeide man das fehlerhafte Aspiriren (s. d.). Ferner übe man sich den Athem lang auszuspinnen, und hat man darin Fertigkeit erlangt, so gebe man dem auf diese Weise gehaltenen Tone verschiedene Stärke. Bei zusammenhängenden Stücken suche man jeden zusammenhängenden mus. Gedanken in einem Athem zu singen, bei langen Phrasen spare man den Athem und nehme nur bei einem natürlichen Gedankenabschnitte frischen Athem. In Beziehung auf den Text gilt ungefähr Folgendes: Man trenne den Zusammenhang der Worte so wenig wie möglich und fasse wenigstens in einem Athem so viele Worte zusammen, als zusammen einen Sinn bilden; nach jeder Interpunktion, die mehr trennt, als ein Komma, hole man Athem und wenn in einer langen Phrase auf ein Komma ein Athemschöpfen nöthig wird, so lasse man dieses schnell geschehen; das Adjektiv darf nicht vom Substantiv und eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Worte getrennt werden, auch nicht das Pronomen vom Verbum und das Hülfsverbum vom Particip und Infinitiv. Kommt es vor, daß in langsamem Tempo ein zusammengesetztes Wort getrennt werden muß, so muß diese Trennung in die einzelnen Wörter geschehen, aus denen es zusammengesetzt ist. Endlich darf man den Zeitmoment, welcher zum Athemholen nöthig ist, nicht dem Tone, vor welchem dies geschieht, sondern hinter welchem es geschieht, abbrechen. —

A tre, s. A. Präpos.

Attácca, ist der Imperativ vom ital. attaccāre, anhängen, verbinden, und steht gemeiniglich am Schlusse einer Abtheilung eines größern Tonstückes und bedeutet, daß die darauf folgende Abtheilung unmittelbar folgen solle; oder es wird auch in der Bedeutung des Volti subito — Umwendens — gebraucht, jedoch selten. —

Attaignant, Pierre (spr. Attänjang), ein Buchdrucker in Paris im 16. Jahrh., soll der Erste gewesen sein, der in dieser Stadt Noten mit beweglichen Lettern gedruckt hat. Seine Drucke sind jetzt außerordentlich selten.

Digitized by Google

Bertin (Jean Victor), né à Paris, le 4 février 1775, mort à Paris, le 10 février 1842, fils d'un peintre de paysage, élève de Valenciennes, a obtenu le grand prix de Rome en 1801. Il a peint des paysages historiques et des paysages d'après nature. Il a exposé au Salon de 1806 à 1841. Il a été nommé membre de l'Institut en 1816, et professeur de paysage historique à l'École des beaux-arts en 1817. Il a publié un ouvrage sur la perspective linéaire.

Bertin (Louis François), né à Paris, le 14 juillet 1766, mort à Paris, le 13 avril 1841, fils d'un ancien ministre, a été rédacteur du *Journal des débats* de 1799 à 1800, et de 1814 à 1817. Il a fondé le *Journal de Paris* en 1800, et le *Journal des débats* en 1814. Il a été député de 1830 à 1837.

Bertin (Louise Angélique), fille du précédent, née à Paris, le 15 février 1805, morte à Paris, le 26 avril 1877, a composé des opéras, des mélodies, des cantates, des romances, des nocturnes, des chœurs, des ballades, des barcarolles, des pièces de piano, des pièces d'harmonie, des pièces de musique religieuse, des pièces de musique de chambre, des pièces de musique de concert, des pièces de musique de théâtre, des pièces de musique de ballet, des pièces de musique de cirque, des pièces de musique de fête, des pièces de musique de cérémonie, des pièces de musique de funérailles, des pièces de musique de mariage, des pièces de musique de baptême, des pièces de musique de circoncision, des pièces de musique de bar-mitzvah, des pièces de musique de bat-mitzvah, des pièces de musique de noces, des pièces de musique de banquet, des pièces de musique de bal, des pièces de musique de danse, des pièces de musique de ballet, des pièces de musique de cirque, des pièces de musique de fête, des pièces de musique de cérémonie, des pièces de musique de funérailles, des pièces de musique de mariage, des pièces de musique de baptême, des pièces de musique de circoncision, des pièces de musique de bar-mitzvah, des pièces de musique de bat-mitzvah, des pièces de musique de noces, des pièces de musique de banquet, des pièces de musique de bal, des pièces de musique de danse.

Bertin (Pierre Antoine), né à Paris, le 11 février 1757, mort à Paris, le 1er décembre 1781, a été rédacteur du *Journal des débats* de 1799 à 1800, et de 1814 à 1817. Il a fondé le *Journal de Paris* en 1800, et le *Journal des débats* en 1814. Il a été député de 1830 à 1837

Mr. Hamilton's letter to Mr. Jefferson, of the 4th of August, 1792, on the subject of the Bank, was written in consequence of a letter from Mr. Jefferson to him, of the 23d of July, 1792, in which Mr. Jefferson had stated his objections to the Bank, and had requested Mr. Hamilton to give him information on the subject. Mr. Hamilton's letter to Mr. Jefferson, of the 4th of August, 1792

Stuttgart und geſt. zu Ulm als Organiſt und Muſikdirektor, wahrſcheinlich um's Jahr 1825, nachdem er vorher in Zürich, Tübingen, Schaffhauſen u. ſ. w. angeſtellt war. Er hat anſprechende Lieder und Tänze, Kantaten und auch ein Oratorium komponirt und auch ſein vielfach bewegtes Leben ſelbſt beſchrieben unter dem Titel: Sam. Gottl. Auberlen's, Muſikdirektor und Organiſt am Münſter zu Ulm, Leben, Meinungen und Schickſale. —

Aubert (ſpr. Obähr); dieſes Namens hat es einige Muſiker gegeben 1) Aubert, Jakob, um 1727 Violiniſt an der großen Oper in Paris, und 1748 Intendant der Muſik des Herzogs von Bourbon; im Jahre 1752 zog er ſich zurück und ſtarb den 19. Mai 1753. (Ballette, Kantaten, Violinſachen). 2) Aubert, Louis, älteſter Sohn des Vorigen, geb. d. 15. Mai 1720, war ebenfalls Violinſpieler und von 1755—71 erſter Violiniſt an der großen Oper (an der Stelle ſeines Vaters). Er ſchrieb Violinſachen und mehrere Ballettſtücke. 3) Aubert, Abbé Jean Louis, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Paris den 15. Febr. 1731 und geſt. d. 10. Novbr. 1814, hat ſich durch eine polemiſirende Schrift gegen Rouſſeau bekannt gemacht. 4) Aubert (—), bekannter unter dem Namen Auberti, war Violoncelliſt an der ital. Oper in Paris und hat mehrere Stücke für ſein Inſtrument publicirt. 5) Aubert, Pierre François Olivier, auch ein Violoncelliſt, geb. zu Amiens im Jahre 1763; er hat zwei gute Schulen für das Violoncello und außerdem Streichquartetten, Sonaten, Duos für Violoncello veröffentlicht, desgleichen auch eine kleine Brochüre über Geſchichte der Muſik. —

Aubery du Boulley (ſpr. Oberi dü Bulleh), ein franzöſiſcher Komponiſt, Guitarrenvirtuos und Klavierſpieler, der viele anſprechende Sachen für dieſe Inſtrumente, ſo wie auch für Harmoniemuſik u. ſ. w. geſchrieben hat. Er war 1796 geboren und lebte noch im Jahre 1830. —

Aubigny von Engelbronner (ſpr. Obinji), Rina, 1777 in Kaſſel geboren, war eine ausgezeichnete Contraaltiſtin und überhaupt vortreffliche Dilettantin. Sie war in Koblenz durch Sales gebildet und lebte zumeiſt bei ihrer Schweſter, der Konſiſtorialräthin Horſtig in Bückeburg, die ebenfalls ſehr ſchön ſang. In letztgenannter Stadt lernte ſie eine geiſtreiche Dame kennen, die ſich für eine engliſche Gräfin ausgab und von der ſie überredet wurde, mit nach London zu gehen. Dort angekommen, erkennt ſie in der vermeintlichen Gräfin eine Abenteurerin; ſie trennte ſich natürlich von ihr und gab Muſikunterricht, bis ſie einen Beamten der engliſch-oſtindiſchen Kompagnie und deſſen Familie nach Bombay begleitete, von wo aus wohl Nichts wieder von ihr bekannt geworden iſt. Sie hat ein äußerſt ſchätzenswerthes Buch: „Briefe an Natalie über den Geſang" geſchrieben, außerdem auch verſchiedene Aufſätze in die Leipziger muſ. Zeitung und Liederkompoſitionen geliefert. —

Aubin (ſpr. Obeng), Madame St., war eine ausgezeichnete und beliebte Sängerin an der Pariſer komiſchen Oper, um's J. 1796. Sie war die Lehrerin ihrer Tochter, die im J. 1804 an der ital. Oper in Paris auftrat und ebenfalls ein Liebling des Publikums wurde. —

Audāce (ſpr. audatſche), iſt daſſelbe, was ardito (ſ. d).

Audinot (ſpr. Odino), war um die Mitte des vorigen Jahrh. Sänger an der ital. Oper in Paris, und ſehr gern geſehen vom Publikum. Er hat die Oper „le

Digitized by Google

Tonnelier“ gedichtet und komponirt, welche auch in Deutſchland unter dem Titel „der Faßbinder“ gegeben wurde. —

Auffſchnaiter, Benedikt Anton, war zu Anfang des vorigen Jahrh. Kapellmeiſter in Paſſau und geſchätzter Kirchenkomponiſt. Auf der Münchner Bibliothek werden mehrere ſeiner Werke, z. B. XII. Offerteroria ſorgſam aufbewahrt.

Aufführung eines Tonſtückes, namentlich eines größern (z. B. einer Sinfonie, eines Oratoriums, einer Oper u. ſ. w.), iſt die Verſinnlichung deſſelben, die Darſtellung aller ſeiner Theile durch das Medium der Tonwerkzeuge. Bedingungen einer Aufführung, die dem Tonſtücke nach allen Seiten hin gerecht werden ſoll, ſind: 1) richtige Ausführung (Exekutirung) aller vorgeſchriebenen Tonfiguren, Paſſagen u. ſ. w.; 2) paſſende Vertheilung von Licht und Schatten, d. h. richtiges Beobachten von Stark und Schwach des Tones; 3) verſtändiges Eingehen in den Charakter des Stückes durch angemeſſene Wahl des Tempo, durch Hervorheben aller Hauptſachen in Melodik und Rhythmik, Harmonik und Inſtrumentation, und vor allen Dingen durch richtige Auffaſſung der Situation, ſei dieſe nun bloße Gefühlsſituation, oder ſei ſie dramatiſch (äußerlich handelnd) veranſchaulicht; 4) Berückſichtigung des guten Klanges im Allgemeinen, durch Wahl eines paſſenden Raumes, durch paſſende Beſetzung der einzelnen Stimmen und Inſtrumente, Aufſtellung und gute Beſchaffenheit derſelben; 5) eine energiſche und verſtändige Leitung (Direktion), welche die zu einer Aufführung vereinigten Kräfte genau kennt, ſie zuſammenhält und vermittels ihrer alle oben angedeuteten Bedingungen erfüllt. Bei kleinern Tonſtücken gebraucht man den Ausdruck „Aufführung“ nicht; man wählt dafür: Vortragen, Ausführen; daß dabei die erwähnten qualitativen Bedingungen eben ſo gut wie bei den größern Tonſtücken gelten, verſteht ſich von ſelbſt. —

Aufhalt, ſo viel wie Verhalt (ſ. d.).

Aufhaltung, (lat. Suspensio), nennt man in der Muſik die Verzögerung der Entwickelung eines Gedankens oder Satzes, oder das Aufſchieben des förmlichen, vollkommenen Schluſſes deſſelben. Dieſes geſchieht entweder durch Einſchiebung von Takten, welche eine angefangene Notenfigur unmittelbar fortſetzen, z. B.: das Motiv

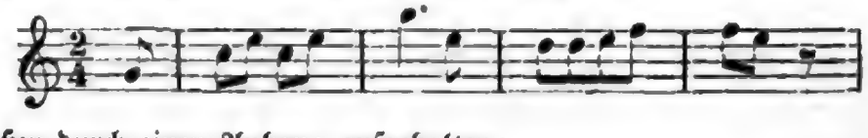
Beiſp. 35.

kann folgendermaßen aufgehalten werden:

Beiſp. 36.

oder durch einen mit der Cäſurnote eintretenden Anhang, z. B.:

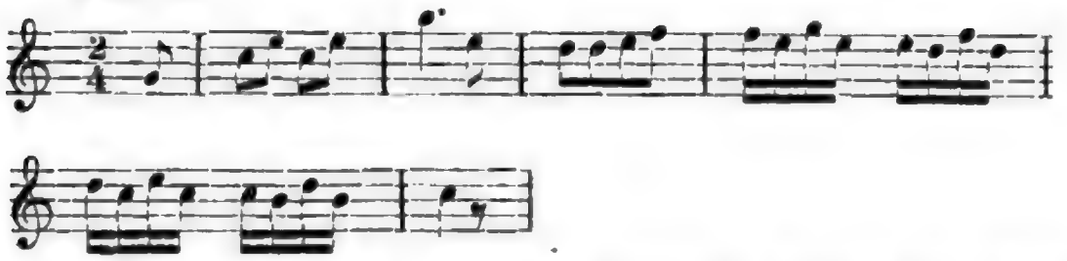
Beiſp. 37.



wird folgendermaßen durch einen Anhang aufgehalten:

Digitized by Google

Beisp. 38.



(Letzteres fällt mit der Takterstickung [s. d.] zusammen). Ferner kann auch dieser melodischen Aufhaltung gegenüber eine harmonische stattfinden, und zwar durch Trugschlüsse (s. d.) und durch Verhalte (s. d.). Auch können einzelne Töne durch Vorschläge (s. d.) und durch Retardationen (s. d.) aufgehalten werden.

Auflösung, Resolutio, heißt in der Harmonielehre das Fortschreiten eines dissonirenden Akkords in einen consonirenden, und zwar geschieht dies Fortschreiten in stufenweiser Bewegung, je nach Art der dissonirenden Intervalle eine Stufe abwärts oder aufwärts. In manchen Harmonielehren wird die Auflösung eingetheilt in eine reguläre, d. h. wo die Dissonanzen im schlechten Takttheil vorbereitet und im schlechten wieder aufgelöst werden, und in eine irreguläre, d. h. wo die Dissonanzen nur durchgangsweise gebraucht werden, oder wo die Auflösung auf dem guten Takttheil geschieht. Heutzutage, wo es mit der Vorbereitung der Dissonanzen nicht streng genommen wird, macht man keinen Unterschied mehr zwischen regulärer und irregulärer Auflösung. Fortschreitungen von Dissonanzen zu Dissonanzen (Uebergehungen der eigentlichen Auflösung) heißen Ellipsen (s. Ellipsis). Dann versteht man auch unter Auflösung, eine durch ein Kreuz (♯) erhöhete, oder durch ♭ erniedrigte Note vermittels des Widerrufungszeichens (♮) wieder in ihren ursprünglichen Ton zu versetzen; daher heißt auch das ♮ (B-Quadrat, Bé-carré) auch Auflösungs- oder Aufhebezeichen. —

Aufschlag, auch **Aufstreich**, Arsis, (s. Takt und Taktschlagen).

Aufschnitt heißt bei den Flötenstimmen oder Rohrwerken der Orgel diejenige Oeffnung über dem Kerne der Pfeifen, durch welche der Wind aus dem ersten Raume über der Mündung in das Rohr der Pfeife dringt. Von der Größe dieses Aufschnittes hängt die schärfere oder schwächere Intonation des ganzen Registers ab. Die gedeckten Stimmen, welche nicht so stark durchdringen sollen, haben einen weitern Aufschnitt als das sogenannte offene Pfeifenwerk, die Mixtur u. dgl.

Aufsteigende Linie der Verwandtschaft, (s. Verwandtschaft der Tonarten und Tonart überhaupt).

Aufstrich, (s. Strich und Hinaufstrich).

Auftakt, heißt der Anfang eines Tonsatzes, der nicht mit dem ersten oder Haupttone des Taktes erfolgt, sondern mit einem spätern, leichtern Takttheile. So viel nun bei dem Auftakt von der vollen Taktgeltung zu Anfang vorweg genommen ist, so viel muß dem letzten Takte des Tonstückes fehlen, z. B.:

Beisp. 39. Auftakt. Schluss.

Digitized by Google

oder:

Auftritt, nennt man in der Oper und im Schauſpiel diejenige Modifikation der Handlung, welche durch das Auftreten, Erſcheinen einer oder mehrerer Perſonen entſteht; gleichbedeutend damit iſt Scene, ſ. d. —

Aufzug, iſt 1) die Bezeichnung eines Hauptabſchnittes in der Oper und im Schauſpiel, der auch Act genannt wird (ſ. d.); 2) bedeutet A. ein kurzes Stück für ein Trompeterchor, (wohl auch mit Hinzufügung eines Paares Pauken), das früher bei feſtlichen Gelegenheiten, Gaſtmählern hoher Herrſchaften u. ſ. w. nie fehlen durfte. —

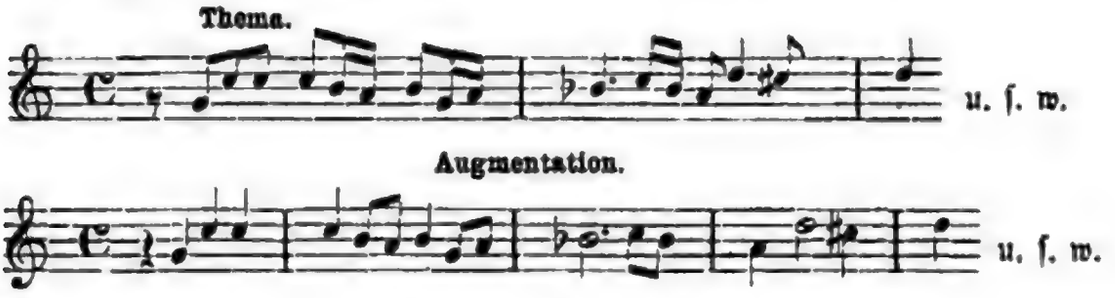
Augenklavier oder **Augenorgel**, frz. Clavecin oculaire (ſpr. Klaweßeng okülähr), ſ. Farbenklavier.

Augier, l', ſ. Laugier.

Augiers, des, ſ. Deſaugiers.

Augmentation, (vom lat. augmentare, vermehren, vergrößern), nennt man die im Verlaufe eines Tonſtückes angewendete Darſtellung eines Hauptgedankens (Thema's) in Noten von noch einmal ſo großem Werthe oder Zeitgehalte, als in welchem er urſprünglich auftrat. Hauptſächlich kommt dies bei Fugen vor, um dem Thema, nach ſchon öfterer Wiederkehr und Verarbeitung, einen gewichtigern Ausdruck zu verleihen; z. B.:

Beiſp. 40.



Auguſt, Emil Leopold, Herzog zu Sachſen-Gotha und Altenburg, geb. den 23. Novbr. 1772 und den 17. Mai 1822 geſt., war ein außerordentlich kunſtliebender Fürſt, der eine vortreffliche Kapelle hielt und ſelbſt mit Geſchmack und Einſicht komponirte. (Lieder, Pianofortesachen u. ſ. w.)

Auguſtin, Hofmuſikus des Kaiſers Maximilian I., ſtand als Zinkeniſt (oder Cornetiſt) in hohem Anſehen. Er blühete beſonders um 1512. —

Auguſtin, Vater und Sohn, waren im vorigen Jahrh. berühmte Orgelbauer in der Oberlauſitz.

Auguſtinus, Aurelius, berühmter Kirchenlehrer und Biſchof zu Hippone (dem heutigen Bona in Algerien), geb. zu Tagaſte in Numidien am 13. Nov. 354. Er wurde vom heil. Ambroſius 387 getauft und verwaltete ſein Biſchofsamt 35 Jahre lang, bis er am 28. Auguſt 430 zu Hippone, während der Belagerung dieſer Stadt durch die Vandalen, ſtarb. Unter ſeinen Werken findet ſich auch eins: De Musica, lib. VI., welches hauptſächlich von metriſchen und rhythmiſchen Verhältniſſen handelt. —

Digitized by Google

Auletes, (αὐλήτης) hieß bei den Griechen ein Flötenbläſer.

Aulos, (αὐλός) hieß bei den Griechen jede Art Flöte oder Pfeife. Zugleich iſt es der Name für das älteſte Blasinſtrument der Griechen, deſſen Erfindung ſie der Minerva zuſchrieben, und unter den Blasinſtrumenten iſt es das einzige, welches zur Begleitung des Geſanges gebraucht wurde. Die griechiſche Flöte ſcheint von der unſrigen verſchieden, und mehr der Oboe oder Clarinette ähnlich geweſen zu ſein. Man hatte eine einfache Flöte (Monaulos) und eine Doppelflöte, die aus mehreren zuſammengeſetzten Flöten mit gemeinſamem Mundſtück beſtand, und in die rechte und linke Flöte unterſchieden wurde. Ob die linke die tiefern, und die rechte die höhern Töne enthalten habe, iſt nicht ausgemacht. Ferner hatte man nach den Tonarten verſchiedene Flöten, z. B. doriſche, phrygiſche, lydiſche u. ſ. w., ſo wie auch höhere — Mädchen- und Knabenflöten — und tiefere — Männerflöten; endlich unterſchied man auch nach dem Gebrauch und hatte demnach Trauer-, Hochzeit- und Chorflöten, ſo wie ſogen. Stimmflöten, deren man ſich bediente, um bei theatraliſchen Vorſtellungen den Schauſpieler im Tone zu erhalten.

Aulozonum (vom Griech. αὐλός und ζώνη — Flöte und Gurt), iſt der Kunſtname für die Krücke an dem Mundſtücke der Schnarrwerke in der Orgel, durch deren Auf- und Niederſchieben die dünne Meſſingzunge weniger oder mehr an die Röhre angedrückt und dadurch der Ton der Pfeife höher oder tiefer geſtimmt wird.

Aumann, Dietrich Chriſtian, war Organiſt und Kirchenkomponiſt in Hamburg zu Ende des vorigen Jahrhunderts und machte ſich durch mehrere Kirchenſtücke, ſo wie durch ſein Choralbuch zum Neuen Hamburgiſchen Geſangbuche vortheilhaft bekannt.

Aumentando, vermehrend, zunehmend; eine wenig gebrauchte Vortragsbezeichnung und daſſelbe wie Crescendo (ſ. d.).

A una corda, ſ. A. Präpoſ.

Aura, ſ. Maultrommel.

Aurenhammer, Mad. Joſepha, war eine vorzügliche Klavierſpielerin in Wien und hat auch Vieles für ihr Inſtrument komponirt, namentlich Variationen. Sie war Schülerin von Mozart und Kotzeluch und ſoll in den dreißiger Jahren (dieſes Jahrhunderts) geſtorben ſein.

Ausarbeitung, iſt das letzte Stadium bei der Fertigung eines jeden, auch muſikaliſchen Kunſtwerkes. Nachdem in der Anlage (ſ. d.) zuerſt der eigentliche Plan oder ſo zu ſagen Grundriß gemacht, alle weſentlichen Theile erfunden und angedeutet worden ſind, übernimmt die Ausführung (ſ. d.) die eigentliche Architektonik, ſie bringt die Verhältniſſe in richtige Abrundung und Uebereinſtimmung und ſtellt das Ganze in ſeiner dem Inhalte angemeſſenen Form her. Hat nun die Ausführung den eigentlich innern Ausbau zum Gegenſtand, ſo beſchäftigt ſich zuletzt die A. mit der mehr äußerlichen Vollendung des Werkes; ſie giebt dem äſthetiſchen Charakter noch die ſinnlich ſchönſte Ausdrucksweiſe hinzu, ſchleift etwaige Ecken ab — mit einem Worte: ſtyliſirt das Ganze ſchön.

Ausblaſen, nennt man bei neu verfertigten Blasinſtrumenten das öftere und ſo lange Ertönenlaſſen derſelben, bis der Ton rein, angenehm und ſchnell anſprechend geworden iſt.

Digitized by Google

Entdeckung. Wiener, Otto, Bemerkungen zur Entdeckung. Physikalische Zeitschrift 13, 1912, S. 1214–1215

auf die Konſtruktion (Bau) eines Tonſtückes und auf die Exekution (äußere Veranſchaulichung, Wahrnehmbarmachung) Bezug habende, iſt in den Artikeln **Ausarbeitung** und **Aufführung** ſchon angedeutet; wir verweiſen daher auf dieſelben.

Ausgang, wird das Nachſpiel genannt, welches vom Organiſten nach beendigtem Gottesdienſte, während die Gemeinde die Kirche verläßt, vorgetragen wird. (ſ. Nachſpiel.)

Ausgleichung der Stimme, ſ. bei Stimmbildung.

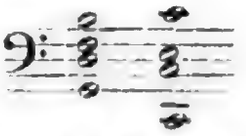
Aushalten, einen Ton, heißt denſelben forttönen laſſen, ſo lange der Zeitwerth der ihn bezeichnenden Note dauert. Auf Streich- und Blasinſtrumenten und bei der Singſtimme kann dies mit größter Genauigkeit geſchehen; nicht ſo auf Taſten- und andern Saiteninſtrumenten (z. B. Harfe, Zither, Guitarre u. ſ. w.), wo die Dauer der Vibration eine kürzere iſt. Dann verſteht man auch unter A. das längere, durch eine Fermate (ſ. d.) verurſachte Verweilen auf einem Ton, das unabhängig von der Zeitdauer der Note iſt.

Aushaltungszeichen, ſ. Fermate.

Aushauchen oder **Hauchen**, ſ. Aſpiriren.

Auslaſſung, iſt das durch Umſtände der Stimmführung und des Wohlklangs bedingte Fehlenlaſſen eines oder mehrerer Töne in einem Akkorde, z. B. fehlt im zweiten Akkorde der Fortſchreitung:

Beiſp. 41.



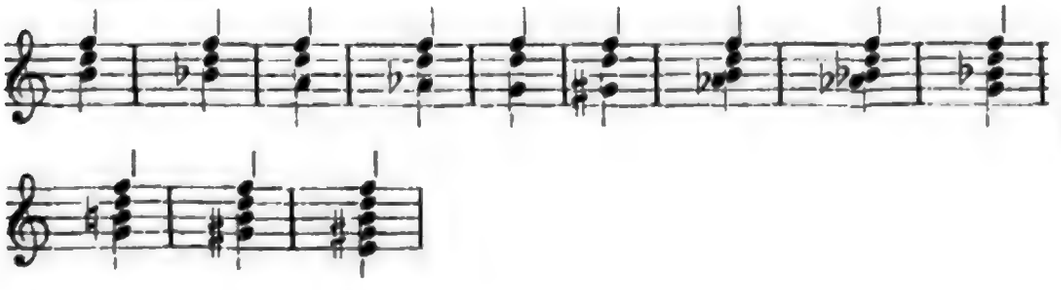
die Quinte, weil ſich unter den vier Stimmen des erſten Akkordes keine befindet, die, um den vollkommenen Schluß herzuſtellen, nach G fortſchreiten könnte. In einem wenigerſtimmigen Satze können durch ſolche Auslaſſungen auch harmoniſche Mehrdeutigkeiten vorkommen, d. h. man kann den Akkord ſich verſchiedenartig erklären; z. B:

Beiſp. 42.

kann durch einen hinzu gedachten Baß eben ſo gut zur Tonart C dur als zu A moll gehörig betrachtet werden; ferner kann eine bloße Zweiſtimmigkeit, z. B.:

als Beſtandtheil folgender Akkorde gedacht werden:

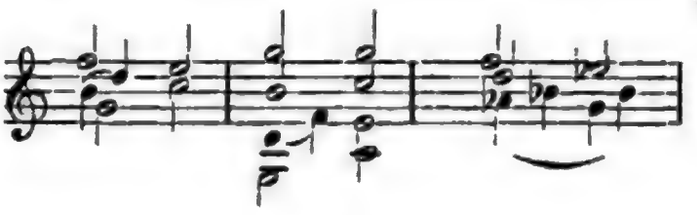
Beiſp. 43.



Digitized by Google

Hat man Akkorde mit Auslaſſungen darzuſtellen, ſo gilt als Hauptregel, daß man nicht die zur Charakteriſirung eines Akkords nothwendigen Töne ausläßt; ſo darf z. B. beim Septimenakkord nicht Grundton und Septime fehlen, beim Nonenakkord nicht Grundton und None, beim verminderten Septimenakkorde nicht Grundton und Septime u. ſ. w. Beim Dreiklang iſt die Terz unbedingt nothwendig, und auch der Grundton, denn durch beide zuſammen wird das Tongeſchlecht beſtimmt. Schließlich iſt noch zu bemerken, daß ein ausgelaſſener Ton durch das ſogen. Nachſchlagen (ſ. d.) wieder eingeführt werden kann, z. B.:

Beiſp. 44.



Ausſchreiben, nennt man das Abſchreiben der Stimmen einer Partitur, jede für ſich beſtehend, behufs einer Ausführung des reſp. Tonſtückes.

Ausſchreien der Stimme, iſt ein techniſcher Ausdruck für das fleißige Ueben des Stimmorgans, damit daſſelbe biegſam, wohlklingend und kräftig werde. Natürlich wird darunter kein wirkliches Schreien verſtanden, das eine der vorhin erwähnten entgegengeſetzte Wirkung ausübt, und das Ueberſchreien (ſ. d.) zuwege bringt.

Ausſetzen, iſt erſtens ſo viel wie Ausſchreiben (ſ. d.), dann bedeutet es aber auch noch die Harmoniſirung (und zwar die ſchriftliche) einer gegebenen bezifferten Baßſtimme. (ſ. Bezifferung.)

Ausſingen, bedeutet bei der menſchlichen Stimme daſſelbe, was Ausſpielen (ſ. d.) bei den Inſtrumenten. Eine ausgeſungene Stimme aber iſt eine ſolche, deren Metall durch unvernünftigen Gebrauch ſich verloren hat.

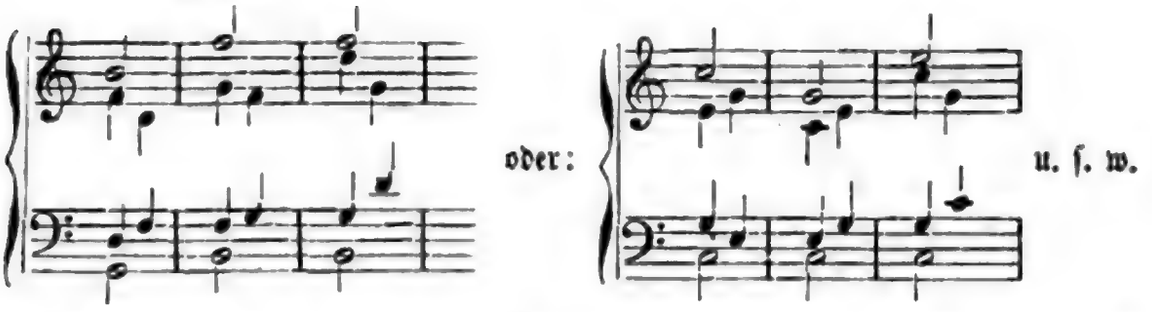
Ausſpielen, iſt bei neuen Inſtrumenten, namentlich bei Bogeninſtrumenten, das öftere ſo lange Spielen bis der Klang voll und ohne Uneben- und Rauhheit geworden iſt; richtiger iſt aber dafür der Ausdruck Einſpielen, denn A. läßt ſich nicht bei allen Inſtrumenten anwenden, und iſt z. B. ein ausgeſpieltes Klavier keineswegs ein gut-, ſondern ein ſchlechtgewordenes.

Ausſprache (Pronunciation), iſt beim Singen die Verbindung des Wortes mit dem rein muſikaliſchen Klange; ſie zerfällt in die Artikulation oder richtige Intonation des Sprachlautes, und in die Pronunciation oder die deutliche Unterſcheidung der Silben von einander. Die A. iſt ein hochwichtiger Theil der Geſangslehre, und hat der Unterweiſende hauptſächlich darauf zu achten, daß der Schüler Vokale und Konſonanten unter einander genau unterſcheidet, ſich eine etwa angeborene Mundart ſo viel wie möglich abgewöhnt, ſich vor dem Aſpiriren, Lispeln, Schnarren, Näſeln hütet u. ſ. w.

Austauſchung der Intervalle, nennt man, wenn die Mittelſtimmen in einem Akkorde ihre Lage oder Stellung gegenſeitig verändern, z. B.:

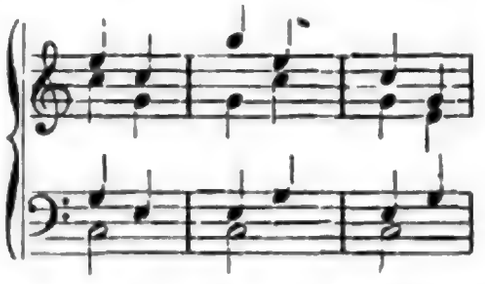
Digitized by Google

Beisp. 45.



Auch mit der Oberstimme und den Mittelstimmen zu gleicher Zeit kann die Vertauschung vorgenommen werden, z. B.:

Beisp. 46.



obgleich dann faktisch neben der Versetzung und Vertauschung der innern harmonischen Elemente auch eine Veränderung in melodischer Beziehung vor sich gegangen ist und zwei getrennte Akkorde entstanden sind. Vor Gottfried Weber hat man ein Langes und Breites über die Austauschung geschwatzt und theoretisirt und den Begriff auf alle mögliche Weise auszuweiten gesucht; das A und O der Sache blieb aber immer die obige kurze und bündige Erklärung, bei der man übrigens nicht in die Kollision kommt, für jede kleine abweichende Bewegung irgend einer Stimme gleich ein Lehrgebäude aufstellen zu müssen.

Ausweichung (Transition), auch Uebergang genannt, ist das Verlassen einer Tonart und das Ergreifen einer andern, oder das Uebergehen in eine andere. (Das Nähere darüber s. im Art. Modulation.)

Authentisch, hieß bei den Alten die Melodie, welche sich innerhalb der Grenze der Tonika und deren Octave bewegte. Das Wort selbst bedeutet selbstständig oder ächt.

Authentischer Schluß, ist der sogenannte vollkommene Schlußfall (Kadenz), der durch die Fortschreitung vom Dominantakkorde zum tonischen Akkord bewirkt wird. (s. Kadenz und Tonschluß.)

Authentische Töne, sind die vom heil. Ambrosius für den Kirchengesang festgesetzten vier Tonarten d, e, f, g, welche mit den griechischen Tonarten: dorisch, phrygisch, lydisch und mixolidisch übereinstimmen. Papst Gregor I. führte zu Ende des 6. Jahrhunderts noch die hypodorische, hypophrygische, hypolydische und hypomixolydische Tonart ein, so daß von dieser Zeit an diese acht Tonarten vorzugsweise die acht Kirchentöne genannt wurden. (s. Kirchentonarten und Griechische Tonarten.)

Auvergne (spr. Owernj'), Antoine d', geb. den 4. Oktbr. 1713 zu Clermont, wo sein Vater erster Violinist war. Von diesem konnte er erst in seinem 16. Jahre dahin gebracht werden, die Musik ernstlich zu betreiben; aber von da ab entwickelten

Digitized by Google

sich seine Fähigkeiten auf's Erstaunlichste und er konnte im Jahre 1739 als Virtuos nach Paris gehen, wo er als Violinist bei der Kammermusik des Königs und an der großen Oper angestellt wurde. Nachdem er sich durch mehrere Kompositionen für das Theater (von denen wir nur die Oper les Troqueurs anführen, die selbst in Italien gegeben wurde), und für das Konzert noch bekannter gemacht hatte, wurde er Direktor der großen Oper und verwaltete sein Amt (mit einigen Unterbrechungen) bis zum Ende seines Lebens, den 12. Febr. 1797. (An 20 Opern, Kirchenkompositionen, Sinfonien, Violinsachen u. s. w.)

Auxcousteaux, s. Arthur aux Coûteaux.

Avaux, d' (spr. Awoh), zu Ende des vorigen Jahrhunderts guter Dilettant und Violinspieler in Paris, der vielerlei komponirt hat, und besonders uns dadurch merkwürdig erscheint, daß er schon im Jahre 1784 die Idee zu einer Art Metronom gefaßt hatte, wie aus seiner Schrift: Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse ou de lenteur des tems dans une pièçe de musique etc. (s. Journ. encyclop. Juni 1784.)

Avenarius, Joh., zuletzt Gräfl. Reuß-Plauischer Superintendent zu Gera, geb. 1670 zu Steinbach und gest. den 11. Dcbr. 1736, war als musikalischer Schriftsteller thätig und hat besonders über den Ursprung vieler unserer Kirchenlieder interessante Aufschlüsse gegeben, besonders in seinem Werke: Sendschreiben an M. Gottfried Ludovici von den Hymno-poetis Hennebergensibus, 1705. Auch sein Vater Matthäus A. (geb. zu Eisenach am 21. März 1625 und gest. den 17. April 1692, erst Kantor in Schmalkalden und dann Prediger in Steinbach, hat sehr achtungswerthe musikalische Kenntnisse bewiesen in einem Werke, „Musica" betitelt. Für die praktische Seite der Musik hat der Vater des Matthäus, Philipp A. (also Johann's Großvater) durch Kompositionen gewirkt und es werden von diesen die zu Nürnberg 1572 gedruckten Cantiones sacrae 5 vocum hervorgehoben. Geboren wurde er zu Lichtenstein im Schöneburgischen um 1553, war Organist in Altenburg, starb aber als Superintendent zu Zeitz.

Aviles, Manoel Leitam de, geb. zu Portalegre und um 1625 Kapellmeister zu Granada, hat verschiedene Messen zu 8 und 12 Stimmen hinterlassen, die auf der Bibliothek in Lissabon aufbewahrt werden.

Avison, Charles, (spr. Evisen, tschaarlß), ein englischer Tonkünstler und zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Organist zu Newcastle, hat sich besonders durch einen Tractat: Essai on musical expression (London 1752), der auch in's Deutsche übersetzt worden ist, vortheilhaft bekannt gemacht; es enthält diese Abhandlung manche scharfsinnige Bemerkung, ist aber nicht frei von Parteilichkeit, wie z. B. aus seiner Vorliebe für seinen Lehrer Geminiani erhellt, den er über Händel setzt. Daß Vieles in der Schrift nicht A.'s Eigenthum ist, sondern von Anderen entlehnt, ist nach und nach erwiesen worden. Von musikalischen Kompositionen hat er 5 Sammlungen Violinkonzerte (44 Stück) und mehrere Klaviersachen erscheinen lassen. Außerdem müssen wir noch erwähnen, daß er sich durch die Anregung zur Herausgabe der Psalmen des Marcello mit untergelegtem englischem Text Verdienst erwarb. Gestorben ist er in Newcastle den 10. Mai 1770.

Digitized by Google

A vista, ſ. A. Präpoſ.

A voce sola, ſ. A. Präpoſ.

Avondano, Pietro Antonio, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſehr angeſehener fruchtbarer italieniſcher Komponiſt, von dem in Deutſchland die Opern „Berenice“ und „il mondo della Luna“, das Oratorium „Gioa, Re di Giuda“, und Duette für Violine und Violencello bekannt worden ſind. Geboren iſt er zu Neapel.

Avoſani, Orfeo, Organiſt zu Viadana im Mantuaniſchen und im 17. Jahrhundert als Contrapunktiſt und Kirchenkomponiſt berühmt. (Meſſen, Pſalmen und fünfſtimmige Kirchenkonzerte.)

Azaïs, Pierre Hyacinth, geb. 1743 in einem Dorfe in Languedoc und geſt. zu Toulouſe 1796, hielt ſich in mehreren Städten, z. B. Marſeille, Auch, als Lehrer und Dirigent von Konzerten auf und war auch 17 Jahre lang Muſikmeiſter am Kollege zu Sorèze. Seine 1776 in Paris herausgekommene Méthode de musique sur un nouveau plan etc. hat ihm in Frankreich großes Renommée verſchafft; in Deutſchland fand das Werk keine Verbreitung, mehr Glück machten hier dagegen ſeine 1780 erſchienenen Violoncellkompoſitionen: Sonaten, Duo's und Trio's u. ſ. w.

Azopardi, Francesco, italieniſcher Muſikgelehrter und Tonkünſtler (nach Fétis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auch Kapellmeiſter in Malta), hat ein bedeutendes Werk: „il musico prattico“ herausgegeben, das man aber nur in einer franzöſiſchen Ueberſetzung von Framéry kennt, und in welchem ſich A. als ein tiefdenkender Muſiker erweiſt. Er ſoll auch viel für die Kirche komponirt haben; von dieſen Kompoſitionen aber und von ſeinen Lebensumſtänden iſt nichts Näheres bekannt geworden.

Digitized by Google

B.

B, iſt die elfte Stufe in unſerer modernen diatoniſch-chromatiſchen Leiter, aus der Erniedrigung des Tones h um einen halben Ton entſtanden; mathematiſch abgemeſſen verhält ſich b zu c wie $^{9}/_{10}$. Der Grund, warum in der diatoniſchen Tonreihe von heute zwiſchen a u. c der Ton h eingeſchoben worden iſt, liegt in der Geſchichte, und man ſehe darüber den Art. Alphabet, wobei nur nachzuholen iſt, daß das ♮ erſt ſpäter aus dem gothiſchen b, viereckigen B, (ſ. bei Verſetzungszeichen) entſtanden iſt.

Die B in den verſchiedenen Octaven unſeres Tonſyſtems werden durch $\underline{\underline{B}}$, $\underline{B}$, b, $\overline{b}$, $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{\overline{b}}}$ bezeichnet.

B, als Abkürzung heißt Basso.

b, das kleine lateiniſche, iſt das Erniedrigungszeichen (ſ. Verſetzungszeichen).

Baake, Ferd. Gottfr., geb. zu Heudeber, einem Dorfe im Halberſtädtiſchen, den 15. April 1800. Er zeigte ſchon früh viele Anlagen zur Muſik, und erhielt den erſten Unterricht von ſeinem Vater, der in genanntem Dorfe Kantor und Organiſt war. Im J. 1810 kam Baake auf das Domgymnaſium in Halberſtadt und erhielt Unterricht vom damaligen Domorganiſten Samuel Müller und deſſen Bruder und Nachfolger Carl Müller. Später ging er, um ſich im Klavierſpielen zu vervollkommnen, zu Hummel nach Weimar, und dann zu Fr. Schneider nach Deſſau, um bei dieſem den Kurſus in der Kompoſitionslehre durchzumachen. Die Domorganiſtenſtelle erhielt er nach Carl Müller's Tode, obgleich er der jüngſte unter den vielfach ſich bewerbenden Kandidaten war; ſeitdem hat er in Halberſtadt durch Hebung der Muſikzuſtände ſich große Verdienſte erworben und Vielerlei komponirt, wovon wir nur einige Liederhefte, Rondo's, Variationen und eine große Sonate (in C op. 6) für das Pianoforte anführen wollen. Von größeren Kompoſitionen — Kantaten und Inſtrumentalſachen — iſt uns Nichts zu Geſichte gekommen. —

Babbi, Chriſtoph, im Jahre 1748 zu Ceſena geb., ausgezeichneter Violinvirtuos aus der Tartiniſchen Schule. Er wurde 1780 als Churf. Sächſ. Konzertmeiſter nach Dresden berufen, und hat neben Ausgezeichneterm für ſein Inſtrument auch Mancherlei, als Sinfonien für Kirche und Kammer, Quartette u. ſ. w. komponirt; auch eine Kantate „Auguſta" iſt im Klavierauszuge 1789 erſchienen. — Seine Tochter war eine vortreffliche Sängerin, die in Bologna ausgebildet war, und im J. 1794 ebenfalls nach Dresden kam, wo ſie die allgemeinſte Achtung ſich erwarb.

Babbi, Gregorio, ebenfalls zu Ceſena geboren, (vielleicht des Vor. Bruder), war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. einer der erſten Tenoriſten Italiens. Er ging 1755 nach Liſſabon, wo er glänzend bezahlt wurde, ſang 1760 wieder auf

Digitized by Google

Bacon, Francis, Viscount St. Alban, 1561–1626, English philosopher, statesman, and essayist, b. London, educ. Trinity College, Cambridge. He was admitted to the bar in 1582 and entered Parliament in 1584. Under the patronage of the earl of Essex he rose rapidly in the favor of Queen Elizabeth, but he was unable to secure any important office. He was knighted by James I in 1603 and was made solicitor general in 1607, attorney general in 1613, lord keeper in 1617, and lord chancellor in 1618. In 1621 he was impeached by the House of Commons for bribery and corruption in office, and he was sentenced by the House of Lords to pay a fine of £40,000, to be imprisoned in the Tower of London, and to be banished from court. He was released from the Tower after a few days and was pardoned by the king, but he never returned to public life. He died of pneumonia contracted while experimenting with the preservation of meat by freezing. Bacon's philosophical writings are the basis of the modern scientific method. He rejected the deductive method of Aristotle and the scholastics and advocated the inductive method of reasoning from observation and experiment. His chief philosophical works are *The Advancement of Learning* (1605), *Novum Organum* (1620), and *De Augmentis Scientiarum* (1623). His essays, which are among the most famous in English literature, were published in 1597, 1612, and 1625. Bacon's writings also include a history of Henry VII (1622), a number of legal treatises, and a utopian romance, *The New Atlantis* (1627). Bacon's life and writings have been the subject of much controversy. Some critics have maintained that he was not the author of the plays attributed to Shakespeare, but that he wrote them and published them under the name of Shakespeare. See biographies by E. A. Abbott (1877), J. Nichol (1888), and R. W. Church (1889); J. Spedding, *Evenings with a Reviewer* (1881); E. A. Abbott, *Bacon and Essex* (1877); T. Fowler, *Bacon* (1881); E. A. Abbott, *Bacon and Shakespeare* (1891); R. L. Ellis, *Bacon's Philosophical Works* (1887); J. M. Robertson, *Bacon and Shakespeare* (1909); E. Reynolds, *Bacon and His Critics* (1927); M. Sturt, *Francis Bacon* (1932); B. Farrington, *The Philosophy of Francis Bacon* (1964); B. Vickers, *Francis Bacon and Renaissance Prose* (1968); P. Zagorin, *Francis Bacon* (1998).

Bacon, Roger, 1214?–1294?, English philosopher, b. Ilchester, Somerset, educ. Oxford and Paris. He became a Franciscan friar and lectured at Paris and Oxford. His scientific studies and his criticisms of the clergy led to his imprisonment (1278–92) by his order. Bacon's writings, which were largely unknown in his own time, include *Opus Majus* (1267), *Opus Minus* (1267), and *Opus Tertium* (1267). He was a pioneer in the study of optics and in the use of experimental methods in science. He also made important contributions to the study of mathematics, astronomy, and geography. See biography by A. G. Little (1914); E. Gilson, *Roger Bacon* (1955); D. C. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of Perspectiva in the Middle Ages* (1996).

Bacon, Sir Nicholas, 1509–79, English statesman, father of Francis Bacon, b. Buckinghamshire, educ. Cambridge. He was admitted to the bar in 1533 and entered Parliament in 1536. He was made lord keeper of the great seal in 1558 and was knighted in 1559. He was a moderate Protestant and a supporter of Queen Elizabeth I.

Bacon, Peggy, 1895–1987, American painter and illustrator, b. Ridgefield, Conn., educ. Art Students League, New York City. She is known for her satirical drawings and paintings of contemporary life. Her illustrations appeared in numerous books and magazines, including *The New Yorker*. She also wrote and illustrated several books, including *Off with Their Heads* (1925), *Ducks and Dreams* (1931), and *Peggy Bacon's Scrapbook* (1956).

Bacon, Robert, 1860–1919, American statesman, b. Jamaica Plain, Mass., educ. Harvard. He was a partner in the banking firm of J. P. Morgan & Co. from 1894 to 1903 and from 1909 to 1917. He was ambassador to France in 1909–12 and was secretary of state in 1917. He was a member of the Root mission to Russia in 1917 and was a major general in the U.S. army during World War I.

Bacon, Roger, 1214?–1294?, English philosopher, b. Ilchester, Somerset, educ. Oxford and Paris. He became a Franciscan friar and lectured at Paris and Oxford. His scientific studies and his criticisms of the clergy led to his imprisonment (1278–92) by his order. Bacon's writings, which were largely unknown in his own time, include *Opus Majus* (1267), *Opus Minus* (1267), and *Opus Tertium* (1267). He was a pioneer in the study of optics and in the use of experimental methods in science. He also made important contributions to the study of mathematics, astronomy, and geography. See biography by A. G. Little (1914); E. Gilson, *Roger Bacon* (1955); D. C. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of Perspectiva in the Middle Ages* (1996).

Bacon, Sir Nicholas, 1509–79, English statesman, father of Francis Bacon, b. Buckinghamshire, educ. Cambridge. He was admitted to the bar in 1533 and entered Parliament in 1536. He was made lord keeper of the great seal in 1558 and was knighted in 1559. He was a moderate Protestant and a supporter of Queen Elizabeth I.

Bacon, Peggy, 1895–1987, American painter and illustrator, b. Ridgefield, Conn., educ. Art Students League, New York City. She is known for her satirical drawings and paintings of contemporary life. Her illustrations appeared in numerous books and magazines, including *The New Yorker*. She also wrote and illustrated several books, including *Off with Their Heads* (1925), *Ducks and Dreams* (1931), and *Peggy Bacon's Scrapbook* (1956).

Bacon, Robert, 1860–1919, American statesman, b. Jamaica Plain, Mass., educ. Harvard. He was a partner in the banking firm of J. P. Morgan & Co. from 1894 to 1903 and from 1909 to 1917. He was ambassador to France in 1909–12 and was secretary of state in 1917. He was a member of the Root mission to Russia in 1917 and was a major general in the U.S. army during World War I.

[illegible] Co. C, 1st Regt. Inf., U. S. Vols., Spanish-American War; died at Manila, P. I., Aug. 13, 1898, of typhoid fever.

[illegible] Co. C, 1st Regt. Inf., U. S. Vols., Spanish-American War; died at Manila, P. I., Aug. 13, 1898, of typhoid fever.

Fig. 4.4.1 Left: Triangulation of a polygon with $n = 12$ vertices. Right: Dual graph of the triangulation. Every vertex of the dual graph corresponds to a triangle of the triangulation and every edge of the dual graph connects two vertices whose corresponding triangles share an edge of the triangulation. The dual graph is a tree with maximum degree 3.

Theorem 4.4.1 Every simple polygon with n vertices can be triangulated by adding $n - 3$ diagonals.

Proof We prove the theorem by induction on n. The base case $n = 3$ is trivial: a triangle is already a triangle and requires no diagonals. Assume that every simple polygon with k vertices, for some $k \geq 3$, can be triangulated by adding $k - 3$ diagonals.

Let P be a simple polygon with $k + 1$ vertices. We must find a diagonal of P that splits P into two smaller polygons, each with at least three vertices. Then the induction hypothesis will apply to both pieces, and the total number of diagonals will be $(k - 3) + (j - 3) + (k + 2 - j - 3) + 1 = k - 2$, where j is the number of vertices of one of the two pieces.

Let v be a vertex of P with the smallest x-coordinate; if several vertices share this coordinate, choose the one with the smallest y-coordinate. Let u and w be the two neighbors of v along the boundary of P. Because v has the smallest x-coordinate, the segment uw lies entirely to the right of v and does not intersect the boundary of P except at u and w.

If the segment uw is a diagonal of P, we are done. Otherwise, the triangle $\triangle uvw$ contains at least one vertex of P in its interior or on its boundary. Among all such vertices, choose the one, call it p, that is closest to the line through u and w. The segment vp is then a diagonal of P: it lies inside $\triangle uvw$, and it cannot cross any edge of P because any such edge would have an endpoint closer to the line through u and w than p is.

The diagonal vp splits P into two polygons, one containing the vertices $v, u, \ldots, p$ and the other containing the vertices $v, p, \ldots, w$. Each of these polygons has at least three vertices and at most k vertices, so the induction hypothesis applies to both. Adding the diagonal vp to the triangulations of the two pieces yields a triangulation of P with $(k - 3) + (k + 2 - j - 3) + 1 = k - 2$ diagonals, where j is the number of vertices of the piece containing u and w. This completes the induction.

Corollary 4.4.2 Every simple polygon with n vertices can be triangulated in $O(n^2)$ time.

Proof The proof of Theorem 4.4.1 is constructive: it describes an algorithm that finds a diagonal and recurses on the two pieces. Finding the vertex v with the smallest x-coordinate takes $O(n)$ time. Finding the vertex p closest to the line through u and w takes $O(n)$ time, since we must check every vertex of P that lies inside or on $\triangle uvw$. Splitting P into two pieces takes $O(n)$ time. The recurrence for the total time is $T(n) = T(j) + T(n + 2 - j) + O(n)$, which solves to $T(n) = O(n^2)$.

Theorem 4.4.3 Every triangulation of a simple polygon with n vertices can be 3-colored.

Proof We prove the theorem by induction on n. The base case $n = 3$ is trivial: a triangle can be colored with three colors, one for each vertex.

Let P be a simple polygon with n vertices, and let T be a triangulation of P. By Theorem 4.4.1, T contains $n - 3$ diagonals. Choose any diagonal d of T. The diagonal d splits P into two smaller polygons, P_1 and P_2, each with at least three vertices and at most $n - 1$ vertices. The triangulation T restricts to a triangulation of P_1 and a triangulation of P_2.

By the induction hypothesis, P_1 can be 3-colored. Fix such a coloring. The diagonal d has two endpoints, and they receive two distinct colors in this coloring. Now apply the induction hypothesis to P_2, but with the two endpoints of d already colored as they are in P_1. Because the third color is available at every vertex of P_2 other than the endpoints of d, the coloring of P_2 can be extended to a 3-coloring that agrees with the coloring of P_1 on the endpoints of d.

The two colorings agree on the endpoints of d and on no other vertices, so together they form a 3-coloring of P. This completes the induction.

Corollary 4.4.4 Every simple polygon with n vertices can be 3-colored in $O(n^2)$ time.

Proof The proof of Theorem 4.4.3 is constructive: it describes an algorithm that finds a diagonal, recurses on the two pieces, and combines the colorings. Finding a diagonal d of the triangulation T takes $O(n)$ time, since we must check every diagonal of T to see which one splits P into two pieces. Splitting P into P_1 and P_2 takes $O(n)$ time. Combining the colorings takes $O(n)$ time, since we must relabel the colors of the vertices of P_2 so that the endpoints of d match their colors in P_1. The recurrence for the total time is $T(n) = T(j) + T(n + 2 - j) + O(n)$, which solves to $T(n) = O(n^2)$.

Theorem 4.4.5 Every simple polygon with n vertices can be guarded by $\lfloor n/3 \rfloor$ guards.

Proof Let P be a simple polygon with n vertices, and let T be a triangulation of P. By Theorem 4.4.3, T can be 3-colored. Let c_1, c_2, c_3 be the three colors, and let n_1, n_2, n_3 be the number of vertices of P that receive each color. Then $n_1 + n_2 + n_3 = n$.

Each triangle of T has one vertex of each color, so placing a guard at every vertex of color c_i guards every triangle of T, and therefore guards P. The number of guards placed is n_i. Choose i so that n_i is as small as possible. Then $n_i \leq n/3$, and since n_i is an integer, $n_i \leq \lfloor n/3 \rfloor$.

Corollary 4.4.6 Every simple polygon with n vertices can be guarded by $\lfloor n/3 \rfloor$ guards in $O(n^2)$ time.

Proof The proof of Theorem 4.4.5 is constructive: it describes an algorithm that 3-colors the triangulation and then places guards at the vertices of the smallest color class. By Corollary 4.4.4, the 3-coloring takes $O(n^2)$ time. Counting the vertices of each color takes $O(n)$ time. Placing the guards takes $O(n)$ time. The total time is $O(n^2)$.

Fällen, die Ursache der Erkrankung in einer Infection mit Streptococcen zu suchen ist, so ist es doch auffallend, dass in einem Falle, wo die Streptococcen in Reincultur gefunden wurden, die Erkrankung einen so milden Verlauf nahm. Es ist dies ein Beweis dafür, dass die Streptococcen, wenn sie in Reincultur vorkommen, nicht immer eine schwere Erkrankung hervorrufen müssen, sondern dass auch ihre Virulenz eine verschiedene sein kann. Ich habe bereits früher darauf hingewiesen, dass die Streptococcen, wenn sie in Reincultur vorkommen, eine geringere Virulenz besitzen, als wenn sie in Gemeinschaft mit anderen Mikroorganismen auftreten. Ich habe dies damals durch Experimente bewiesen, indem ich Streptococcen, die ich aus einem Falle von Puerperalfieber in Reincultur gezüchtet hatte, Kaninchen in die Ohrvene injicirte, ohne dass diese Thiere erkrankten, während Streptococcen, die ich aus einem Falle von Puerperalfieber, wo sie in Gemeinschaft mit anderen Mikroorganismen vorkamen, gezüchtet hatte, Kaninchen in die Ohrvene injicirt, diese Thiere unter Erscheinungen von Septicämie zu Grunde gingen.

Ich habe mich bemüht, die Streptococcen, die ich aus dem Falle von Puerperalfieber, wo sie in Reincultur vorkamen, gezüchtet hatte, auf ihre Virulenz zu prüfen, indem ich Kaninchen in die Ohrvene injicirte. Ich habe jedoch keine Resultate erhalten, da die Thiere, denen ich die Streptococcen injicirte, nicht erkrankten. Ich habe jedoch nicht unterlassen, diese Versuche zu wiederholen, und werde über die Resultate derselben seinerzeit berichten.

Ich habe bereits früher darauf hingewiesen, dass die Streptococcen, wenn sie in Reincultur vorkommen, eine geringere Virulenz besitzen, als wenn sie in Gemeinschaft mit anderen Mikroorganismen auftreten. Ich habe dies damals durch Experimente bewiesen, indem ich Streptococcen, die ich aus einem Falle von Puerperalfieber in Reincultur gezüchtet hatte, Kaninchen in die Ohrvene injicirte, ohne dass diese Thiere erkrankten, während Streptococcen, die ich aus einem Falle von Puerperalfieber, wo sie in Gemeinschaft mit anderen Mikroorganismen vorkamen, gezüchtet hatte, Kaninchen in die Ohrvene injicirt, diese Thiere unter Erscheinungen von Septicämie zu Grunde gingen.

Ich habe mich bemüht, die Streptococcen, die ich aus dem Falle von Puerperalfieber, wo sie in Reincultur vorkamen, gezüchtet hatte, auf ihre Virulenz zu prüfen, indem ich Kaninchen in die Ohrvene injicirte. Ich habe jedoch keine Resultate erhalten, da die Thiere, denen ich die Streptococcen injicirte, nicht erkrankten. Ich habe jedoch nicht unterlassen, diese Versuche zu wiederholen, und werde über die Resultate derselben seinerzeit berichten.

Jesu". Trotz der oben angeregten Mängel einer absichtlichen Künstlichkeit u. s. w. zeigen viele Stellen in diesen Werken ihn doch als den würdigen Sohn seines großen Vaters. (Ein genaues Verzeichniß seiner unendlich vielen Kompositionen ist in Gerber's Lexikon zu finden.)

Bach, Heinrich, geb. zu Wechmar den 16. Septbr. 1615 und gest. den 10. Juli 1691, wurde von seinem Vater, einem Teppichweber und dessen Bruder Johann B. zum guten Orgelspieler gebildet; er war zuerst Rathsmusikus zu Schweinfurt, dann zu Erfurt und 1641 Organist in Arnstadt, wo er auch seine Söhne Joh. Christoph und Joh. Michael (Sebastian's ersten Schwiegervater) zu tüchtigen Organisten erzog.

Bach, Joh. Bernhard, Sohn des Aegidius B. (der in Erfurt Organist zu St. Michael war), wurde Hauptorganist zu Eisenach. Geboren ist er in Erfurt im Jahre 1676. (Präludien für Orgel, Ouverturen in Telemann's Manier.)

Bach, Joh. Christian, der jüngste Sohn Sebastian's, geb. zu Leipzig 1735, zur Unterscheidnng auch der „Mailänder" oder „Londoner Bach" genannt. Er studirte bei seinem Bruder Emanuel in Berlin Klavierspiel und Komposition und seine vortrefflichen Anlagen entwickelten sich auf's Herrlichste, wenn er auch von der hohen sittlichen und künstlerischen Würde seines Vaters und seines Bruders nicht viel annahm und mehr die Freuden des Lebens, als die Künstlerehre schätzte. Sagte er doch selber, als man ihm wegen seines Leichtsinns Vorwürfe machte und seinen Bruder Emanuel als Muster vorhielt: „Ei, mein Bruder lebt um zu komponiren, ich aber komponire um zu leben." So vergeudete er sein herrliches Talent in allerhand Emphemeren und Konzessionen an das Publikum und wurde dadurch freilich in Mailand, wohin er sich 1754 begeben und eine Anstellung am dasigen Dom als Organist gefunden hatte, und in London, wo er 1759 als Kapellmeister angestellt worden, das Idol des großen Haufens und der Dilettanten, namentlich der Damen, denen er zeitlebens, wie dem Weine, mehr als nöthig zugethan war. Schon in Mailand hatte er sich zumeist mit Gesangskompositionen beschäftigt und sein ausgezeichnetes Klavierspiel vernachlässigt; in London aber war nun seine Hauptthätigkeit der Oper zugewendet und er errang glänzende, wenn auch nicht dauernde Erfolge. Ganz besonders gefiel seine Oper „Orione, ossia Diana vendicata (1763); ihr folgten Zanaida, Adriano in Siria, la Clemenza di Scipione, Temistocle und noch viele Andere. Daß er, wenn er wollte, sein leichtfertiges Wesen bei Seite lassen und Höheres leisten konnte, bewiesen mehrere Kirchensachen, z. B. ein Tedeum, einige Psalmen und Messen; eben so werden seine Sinfonien groß und prächtig genannt. Noch ist zu bemerken, daß er zuerst in den Operarien die vielen und lästigen Dacapo's wegließ und die Instrumentirung durch häufigeren Gebrauch der Blasinstrumente bereicherte; auch hat er durch seine zugängliche Art zu komponiren die Liebe zum Klavierspielen ungemein verbreitet und soll in seinen Klavierkonzerten namentlich die Technik des Instrumentes erweitert haben. Er starb allgemein betrauert im Jahre 1782 in London und hinterließ nebst vielen Schulden eine Frau, eine Italienerin, Cäcilie geb. Grassi, die seit 1767 Primadonna der Londoner Oper war, und deren Stimme als weich und rührend gerühmt wird, während man sie als nicht schön und als schlechte Darstellerin tadelt.

Digitized by Google

Buch, Joh. Christoph, Kinder Joh. Heinrich B.'s (s. d.), ward geboren 1682 und gab in Leipzig zu Ostern 1701 sein Abgangszeugniß als Alumnus Lipsiensis Thomanus heraus. Er war einer der größten Kontrapunktisten und Orgelspieler seiner Zeit; seine Kompositionen sind meistens Fugen, die sich durch Leichtigkeit und doch eine große Erfindung und feine melodiereiche Gegend auszeichnen. Man lobte Buch ferner an seinem Spiele durch Reinheit, Genauigkeit und Fleiß, so wenigstens, wenn man bei jüngern Meistern der Kontrapunkt und Orgelspiele nachgeht. Joh. Mich. Bach (s. d.) hat behauptet, daß B. Alles aus der Erfindung ihrer Gegenstände leichter, anständiger und im Vorübergehen und den Stellen mehr zu sehen wisse. Ferner Bilow (s. d.), Marpurg (s. d.) und Schubart (s. d.) schreiben seine feinen Leistungen zuvorkommend. Buchn.

Buch, Joh. Heinrich (Friedrich), der zweite Sohn Christoph's (s. d.), geboren 1714, Kantor zuletzt in Jena, verdient hier schon wegen der Musik und wegen Beschreibung der Musikfeste, die Bestimmung, an welche er jährlich gedachte und gerufen in Weißenfels Kinder es auch war, „Weißenfelser Bach“ genannt wird bei so Vielen, die ihn, wie Joh. Ulrich Haupt, Joh. Mich. Bach, Marpurg, Schubart, Reichardt u. A. auch im Erbmeisterlichen seinen Brüdern nachstehn, so verdienen es doch wegen des mehrjährigen Umgangs mit seinem Vetter, Christoph Friedrich Bach, Hofmusikus in Bückeburg, eine Stimme „Bückeburger“, Kinder Joh's. s. d.). — Jahren mit noch mehrern Musikern, Kindern Joh. Christoph's, Joh. Heinrich B. in Weißenfels, Joh. Christoph Friedrich, Hofmusikus, Schüler wie auf der Zunahme B.'s, in Bückeburg blieb und „gesetzt“ genannt wird, wenn dem Vor-Familien-Bach noch ein Bach beigegeben und mehrere hier Kinder gehören zu den Weißenfelsern, was Friedrich Rochlitz (Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 1798) nicht wußte, und Gerber (Lexikon) selbst haben, vielfältige Bach hat durch Bach Irrthum. Der Bückeburger gehört nicht zu der hiesigen Familie.

Buch, Aug. Wilh., Kinder des Vorigen, Musikdirektor, Organist an der Marienkirche und Musiklehrer in Danzig, wo er noch heute Dienste, Amt und Brod hat, beliebt bei s. Kinder, 1796. Sein Name war Organisten an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, Cantoren in Danzig, und mehr Musikern bekannt, als sein Vater, Kinder, Leiter ging er jetzt aus Berger und verschwommenen Ton bei Kinder in der Komposition und im Orgelspielen. Im Leben gewandter, als Vater und Großvater, Organist an der Marienkirche, und auch jüngst Todt- und Freudenlieder Kirchen-Musikdirektor, Musiklehrer Danzig, Musikdirektor Danzig, Musikdirektor Danzig, Musikdirektor

1788 ging er nach Dresden, wo ihm Naumann den Wahn benahm, als seien seine überladenen und noch schülerhaften Sachen im Geiste Haydn's und Mozart's geschrieben; er nahm sich jetzt Naumann, Weigl, Cimarosa u. s. w. zum Muster und bestrebte sich, populär zu schreiben. Auch datirte von da an seine Idee, die durch Heinse's „Hildegard von Hohenthal" angeregt und in mehreren Aufsätzen von ihm vertheidigt wurde: daß die bloße Instrumental-Musik keines bestimmten Ausdrucks fähig sei — eine Ansicht, die nach ihm des öfteren ausgesprochen worden ist, und deren Prüfung hier nicht unsere Aufgabe sein kann; doch bekehrte er sich nach einigen Jahren wieder und komponirte auch noch andere Sachen als blos Lieder, Balladen und überhaupt Vokalstücke. 1791 erhielt er die Organistenstelle in Zeitz, um die er sich mehr aus Bedürfniß, als aus Neigung beworben hatte. Er hat viel geschrieben, auch Opern, z. B. Don Silvio von Rosalva; aber in allen seinen Sachen zeigt sich nur geringe Erfindung, wenn auch der Styl ein recht angenehmer genannt werden muß. Es ist uns nicht bekannt, wann er gestorben ist.

Bachmann, Pater Sixtus, ein tüchtiger Contrapunktist und großer Orgel- und Klavierspieler, geb. am 18. Juli 1754 zu Kettershausen in der damals gräflich Bebenhausischen Herrschaft. Schon als neunjähriger Knabe spielte er mehr als 200 Stücke aus dem Gedächtnisse und bestand einen Wettstreit mit dem damals ebenfalls noch jungen Mozart sehr ehrenvoll. Seine Kenntnisse in der Komposition erwarb er sich in den Klöstern zu Elchingen und Marchthal an der Donau, indem er die Werke Abt Vogler's eifrig studirte und auch von dem auf der Durchreise sich einige Zeit in Marchthal aufhaltenden Kapellmeister Koa einigen Unterricht genoß. Die Zahl seiner gedruckten Kompositionen ist nicht groß, und sie bestehen in Sonaten und Fugen für Klavier und Orgel. Nach seinem wahrscheinlich 1818 erfolgten Tode fand man in seinem Nachlaß eine Menge Kantaten, Sinfonien, Violinquartette, Sonaten und Orgelfugen; auch waren einige seiner im ächten Kirchenstyl gearbeiteten Messen durch Abschriften weit verbreitet.

Bachschmidt, Anton, geb. zu Mölk in Oesterreich im Jahre 1709 und gest. 1780 als Kapellmeister des Fürsten von Eichstädt. Er war Violin- und Posaunenvirtuos und hat viel komponirt; namentlich werden seine Kirchenstücke geschätzt, die sämmtlich im Graun'schen Styl gehalten waren; im Druck erschienen ist ein Oboekonzert und mehrere Violinquartetten. Drei Jahre vor seinem Tode hatte er das Unglück, zu erblinden.

Backofen, Joh. Georg Heinrich, geb. zu Durlach im Jahre 1768, Virtuos auf der Klarinette, auf dem Bassethorn, der Flöte und der Harfe. Er studirte von 1780 in Nürnberg die Musik und nebenbei auch die Zeichnen- und Malerkunst und Sprachwissenschaften. Er machte viele Kunstreisen und war auch eine Zeit lang in Gotha als Kammermusikus angestellt. Für seine Instrumente hat er viel und Angenehmes geschrieben; seine „Anleitung zum Harfenspiel", desgleichen für Klarinette und Bassethorn sind durch Gründlichkeit und Zweckmäßigkeit höchst ausgezeichnet. — Auch seine Brüder Ernst (geb. 1770 in Durlach) und Gottfried (geb. zu Durlach im Jahre 1771) waren wackere Künstler auf dem Fagott und der Klarinette. Durch Kompositionen haben sie sich nicht bekannt gemacht.

Bader, Carl Adam, geb. zu Bamberg am 10. Jan. 1789, war bis zu der

Digitized by Google

Bitte der treuliger Zeiten seiner Jahrhunderte eine der wenigstehen Bestätigungen bedeutsamen. Man kann dieses erhält es bei einer Entwicklung in den Bedingungen gelten der Stadt und bei einem Bruder der Stadt, Hofgericht nach einer Stadt, Hofgerichtsordnung. Im Jahre 1803, als es über ganz Deutschen der Ehren lage, übergingen auch die Rechte des Hofgerichts auf Oberamtsgut an den Hofgerichtsordnung und seine Rechte erhielt unter 19 Assessoren in Baden. Die Stadt hat aus dem Hofgerichtsrecht in den Gebieten auf seine ursprüngliche Verordnungen, die in ihrer in seinen alten Jahre als Hofgerichte dem Hofgerichte angehörte unter Hof, Hofgericht eines Rechts, und Hofgerichte Jahr angehörten, so in alle in einem Hofgerichte seinen und besonders sind. Der besonders Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung, wonach er auf, die bei seinen, und in einem Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung. Im Jahre 1811 als Hofgerichte in Karl's „Handbuch" und Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung. Im Jahre 1811 als Hofgerichtsordnung in Baden, welche er 4 Jahre lang mit Ruf und Ehre verwaltete. Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung Hofgerichtsordnung

pagnement dazu ist meist ein Leierkasten; der Name scheint daher zu kommen, daß die Sänger und Erklärer bei ihrem Geschäfte sehr oft auf einem Bänkchen (Bänkel) stehen, — vielleicht um die Versammlung des Einkassirens wegen besser übersehen zu können.

Bärenpfeife, Bärengeige oder **Bärenpipe**, ein gedecktes Schnarrwerk in alten Orgeln von 16 oder 8 Fußton, von etwas breitem, unangenehmem Ton, weswegen es auch heutzutage nicht mehr angewendet wird.

Bärentanz, ein Tonstück in Melodie und Styl denjenigen Stücken nachgeahmt, welche die Bärenführer ihren Quadrupeden zum Tanze aufspielen; Hauptingredienzien sind ein liegender Baß, der zuerst einige Takte allein brummt, eine Melodie in sehr hoher Lage und mit markirtem Rhythmus.

Bärmann, Heinrich Joseph, ein Klarinettvirtuose von europäischem Ruf. Er wurde zu Potsdam den 14. Febr. 1784 geboren und erhielt seinen ersten Unterricht in der dasigen Militär-Musikschule. Im Jahre 1804 kam er nach Berlin, wo der musikliebende Prinz Louis Ferdinand sich sehr für ihn interessirte, wurde in der Schlacht bei Jena als Hautboist bei einem Regiment Leibgarde Kriegsgefangener und ging, nachdem er nach Berlin zurückgekehrt war, mit guten Empfehlungen versehen nach München, wo er gleich nach seinem ersten Auftreten in einem Hofkonzerte eine Anstellung als erster Klarinettist bei der Hofkapelle erhielt. Vom Jahre 1808 datiren seine Kunstreisen durch ganz Europa, und überall, wo er sich hören ließ, wurde er mit Beifall und Auszeichnungen aller Art überschüttet. Er war ein intimer Freund C. M. von Weber's, der seine wundervollen Klarinettkonzerte für ihn komponirte und sogar gemeinschaftlich mit ihm eine Kunstreise durch Deutschland machte. Was seine eigenen Kompositionen betrifft, so sind sie geschmackvoll, geistreich und bei allem Glanz doch gründlich gearbeitet. — Sein Sohn Carl, geb. 1820 in München, ist ebenfalls vorzüglicher Klarinett- und Bassethorn-Virtuos; er ist neben seinem Vater in der Münchner Kapelle angestellt und von diesem auch auf mehreren Reisen in die Kunstwelt eingeführt worden.

Bagatelle (Kleinigkeit), ist der Titel eines Tonstücks von geringem Umfange und leichtem Charakter.

Bagatti, Francesco, ein grundgelehrter Contrapunktist und Kirchenkomponist in Mailand, wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er war auch Organist an mehreren Kirchen in Mailand.

Bagge, Ernst Baron von, königl. preußischer Kammerherr und violinspielender Dilettant. Er lebte 1780 in Paris und hatte die Manie, die berühmtesten Virtuosen für seine Schüler auszugeben, d. h. er hatte sich einige Kunststückchen auf der Geige herausgesucht, die ihm die Spieler von Profession nicht nachmachen konnten, und sowohl Neugier, wie Nachgiebigkeit gegen seine Marotte, veranlaßte Manche, Lektionen bei ihm zu nehmen, welche außerdem noch einen materiellen Vortheil gewährten, indem, statt sich bezahlen zu lassen, er noch obendrein seine Quasi-Schüler sehr gut honorirte, wofür er sich nur ausbedung, daß sie ihn als Lehrer anerkannten. Von einem regelmäßigen Spiel war übrigens bei ihm nicht die Rede; er hatte gar keine Applikatur und rutschte nur so auf den Saiten mit einem Finger auf und ab. Auch in der Komposition versuchte er sich und ein Konzert und eine Sinfonie in D zu

Digitized by Google

e Gläsern und Lichten Papst. Gr starb 1791 in Basel, wo Basel sein Bürgerrecht ihm schenkte.

Bay, Emanuel, geb. zu Kremsier bei Olmütz um 1650 und gest. den 29. Febr. 1704 als Kapellmeister am Dalmat. zu Breslau. Von ihm ist bekannt, daß er Duos Arcangeli Corelli setzte, daß er eine Zeit lang (1685—1703—14) bei Breslau, dann bei Kaiserl. Kammermusikus, beim Herzog v. Lothringen in Wien, Kapellmeister zu den Residenzstädten unter den Kirchenmusikern gehört. Er ist ein Mensch, welcher dem Ja weiten Reisen verliebt, und welcher überdieß mit dem Klavieren wie Klagel lange Zeit bisweilen reputirlich am Klavichen hält; da der Kirchenchor Kapellmeister meist nur wohl und aufgeführt sein. Man haben Werke ist gemischt besteht: die Stimmen sind in zwei Chöre getheilt und gewöhnlich mit ganz und Halbmusikgleich und concertirend. Die Instrumente sind also meistens Violinen und instrumentirte Gesänge und auch bekannt, daß er Alle Stimmen seiner Compositionen. Seine Werke sind: Op. 1 Arcangeli Corelli Duos Breslauischen Concertgebäude war.

Bayer, Joseph, Maler, Architekt, geb. zu Berlin im Jahre 1. Febr. 1771 und gest. zu Berlin im Jahre 1841, war in seinen künstlerischen Arbeiten stets auf einen hohen Standpunkt der Vollendung bedacht. Er hat sich ausgezeichnet durch gediegene, und Einsicht und Ideen Reichthum in der Behandlung und Richtigkeit seiner Ideen Fülle und Gründlichkeit verbunden waren. Die Richtigkeit seiner Ideen bewährten sich bei vielen Arbeiten und bis in Kreise mit seinen besonderen Anlagen Kunst und Einsicht vorgezeichneten Richtungen und Bestrebungen, die er nicht nur zu bewundern, sind er einer der ausgezeichnetsten Concertmeister war, die es je gegeben. Durch Gewandtheit, Bestimmtheit, Fleiß und Geschicklichkeit.

Bayer, Wilhelm, Violinist, der ausgezeichnete italienische Violinspieler der neuen Zeit, geb. zu Berlin im Jahre 1. Febr. 1771 und gest. zu Berlin im Jahre 1841. Bayer hat sich durch seine Kunst, so wie durch seine Werke, sowie durch seine Verdienste um die Violine große Verdienste erworben. Er

Balalaika, iſt der Name eines ruſſiſchen Inſtruments in Form einer Leier und mit zwei Saiten bezogen, das man auf allen Dörfern findet, und mit dem ſich die Bauern ihre Geſänge begleiten. Sein Ton iſt nicht unangenehm.

Balancement (ſpr. Balangßemang), iſt die franz. Benennung des Tremolo oder der Bebung (ſ. d.).

Balbaſtre, Claude, geb. zu Dijon den 8. Decbr. 1729 und geſt. zu Paris den 9. April 1799, war ein ungemein beliebter Organiſt an mehreren Kirchen in Paris. Sein Spiel zog namentlich zu den Mitternachtsmeſſen in der Kirche St. Roch, (wo er ſeine berühmten Noëls ſpielte), ſo viel Menſchen herbei, daß der Erzbiſchof es ihm für dieſe Gelegenheiten verbieten mußte, weil gar zu viele Unordnungen und Unſittlichkeiten unter der verſammelten Maſſe vorfielen. Er hat Klavierſachen, Orgelſtücke, Septette für Klavier, 2 Violinen, Baß und 2 Hörner u. ſ. w. verfaßt. —

Balbi, Lorenzo, ein ital. Violoncelliſt, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts blühete und um 1740 ſtarb. Beſonders beliebt waren ſeine Sonaten.

Balbo, Ludovico, ein ital. Tonkünſtler aus Venedig, Schüler und Nachahmer des Conſtanzo Porta, blühte als Kirchenkomponiſt und Contrapunktiſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Geſt. iſt er zu Venedig um's J. 1594.

Baldaſarri, Pietro, war zu Anfang des vor. Jahrh. ein ſehr angeſehener Komponiſt zu Rom. Beſonders berühmt wurde er durch ſein Oratorium: „Applausi eterni dell'Amore manifestato nel tempo". Von ſeinen übrigen Sachen, wie von ſeinen Lebensumſtänden iſt in Deutſchland nichts Näheres bekannt geworden. —

Baldenecker. Dieſes Namens giebt es und hat es mehrere Muſiker gegeben. Konrad B. hat ſich als Klavierſpieler am Rhein, in Holland und England einen guten Namen gemacht; Joh. Bernh. B. hat leichte und gefällige Pianoforte- und Violinſachen veröffentlicht, und Nikolaus B. war eine Zeitlang Chordirektor in Leipzig und hat u. A. Lieder, Pianoforteſachen, Muſik zu dem Irrenhauſe in Dijon und zu anderen Melodramen komponirt.

Balducci (ſpr. Baldutſchi), Maria, war gegen das Ende des vorigen Jahrh. eine berühmte ital. Sängerin, und iſt zu Genua 1758 geb. Sie hat in Mailand, Venedig, Neapel u. ſ. w. geſungen, und überall ſtaunte man über den ſeltenen Umfang ihrer Stimme, der ſich bis zum dreigeſtrichenen G erſtreckt haben ſoll; doch warfen ihr Kenner häufige Inkorrektheit und Mangel an Ausdruck vor. Vom Theater hat ſie ſich wahrſcheinlich um 1790 zurückgezogen, nachdem ſie vorher eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, Polen und Rußland gemacht hatte.

Baletti, Elena Riccoboni, auch unter dem Namen Roſa B. in manchen Gegenden bekannt, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. 1768 in Stuttgart, woſelbſt ſie bis zum J. 1788 als Hofſängerin angeſtellt war. Dann ging ſie nach Paris und erregte dort einen ungeheuren Enthuſiasmus; ſeit der berühmten Todi wollte man nicht einen ſo angenehmen, ausdrucksvollen Geſang gehört haben. Im Jahre 1802 heirathete ſie einen Grafen und verſchwand danach aus dem Kunſtleben.

Balfe, Michel William, geb. 1808 in Dublin, ein Opernkomponiſt, von dem auch Einiges, z. B. „die Zigeunerin", „die vier Haimonskinder" auf deutſchen Bühnen gegeben worden iſt. Er war zuerſt in mehreren Städten Italiens als Baßſänger

Digitized by Google

angestellt, und lebt jetzt wohl zumeist in London. Seine Musik ist sehr oberflächlich und aus allerhand italienischen und französischen Brocken zusammengestoppelt; doch hat sie hin und wieder eine hübsche Lebendigkeit.

Balg, heißt im Allgemeinen derjenige Theil bei Windinstrumenten (Orgeln und orgelartigen Instrumenten), durch den der zum Tonerzeugen nöthige künstliche Wind hervorgebracht wird; natürlich sind die B. nach Art und Größe der Instrumente verschieden konstruirt, wenngleich das Grundprinzip dasselbe ist. (Näheres siehe unter Orgel.)

Balgklavis, s. Orgel.

Balgglocke oder **Klingelzug**, s. Orgel.

Balghaus, s. Orgel.

Balgkammer, s. Orgel.

Balgregister, s. Orgel.

Balgtreter oder Kalkant ist derjenige, welcher durch Niedertreten der Balgklavis (s. d.) den Wind in den Bälgen auffängt, welcher von dort aus durch die Windkanäle in die Windladen (s. Orgel) getrieben wird.

Balken ist 1) bei Geigeninstrumenten dasjenige Stückchen Holz, welches in Form einer schmalen Leiste inwendig an der Decke oder dem Resonanzboden eingeleimt ist und zwar gerade unter der tiefsten Saite und parallel mit dieser. Er dient theils dazu, um dem durch die Spannung der Saiten gedrückten Resonanzboden mehr Festigkeit zu geben, theils aber auch, um die durch die Schwingungen der Saiten erregte Vibration des Resonanzbodens über dessen ganze Fläche zu verbreiten. Er ist unter dem Stege, der durch die Saiten am meisten auf den Resonanzboden drückt, am stärksten, erhabensten und läuft nach beiden Enden verjüngt zu. Für die Dicke und Länge des B., sowie für die Art des Holzes, aus dem er verfertigt sein müsse, läßt sich nichts Bestimmtes festsetzen; genug ist, daß die Beschaffenheit des B. von größter Wichtigkeit auf die Reinheit, Stärke und Schönheit des Klanges ist, und daß die Kunst des Instrumentenmachers hier zu entscheiden hat. In einigen Gegenden heißt der B. auch der Baßsteg, weil die tiefste oder Baßsaite gerade über ihm ruhet. 2) bei Klavierinstrumenten versteht man darunter a) die Leisten unter dem Resonanzboden, welche von derselben Bestimmung und demselben Einflusse sind wie der B. bei den Geigeninstrumenten; b) den Saitenhalter, oder dasjenige Stück Holz, in welchem die kleinen Stifte sich befinden, an denen die Saiten vermittels Schlingen angehängt sind; c) dasjenige Stück Holz, in welchem die Wirbel stehen, doch ist in dieser Beziehung der Ausdruck Wirbel- oder Stimmstock richtiger. (s. d.)

Ballabene, Gregorio, geb. zu Rom 1720 und gest. um 1803 daselbst, war einer der größten Contrapunktisten und Kirchenkomponisten des vor. Jahrh. Er war schon 50 Jahre alt und hatte schon die vortrefflichsten Sachen (meist Kirchenchöre a capella) komponirt, ohne daß Jemand, außer seiner nächsten Umgebung, von seinem Wirken etwas wußte, bis es sich fügte, daß der Kapellmeister Reichardt, hingerissen durch B's. 48stimmige Messe, der Welt nähere Kunde über diesen bescheidenen und großen Künstler gab. Er war fast der einzige Komponist in Italien, der zu jener Zeit neben Sala in Neapel noch im alten ächten Kirchenstyl a capella zu arbeiten vermochte.

Digitized by Google

Gedanken, die sich in ihm regen, und die Gefühle, die ihn bewegen, in Worte zu kleiden, und sie so mitzuteilen, daß sie auch in anderen Gedanken und Gefühle erwecken. Wie der Maler Farben und Linien, der Musiker Töne, so hat der Dichter Worte zu seinem Material. Aber während jene Künstler nur Sinnliches darstellen können, vermag der Dichter auch Übersinnliches zu gestalten. Er kann Gedanken, Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, Charaktere, Handlungen, Begebenheiten, Zustände, Verhältnisse, Weltanschauungen, ja selbst Gott und Ewigkeit darstellen. Er kann sich dabei der Sprache in ihrer ganzen Fülle bedienen, während Maler und Musiker nur über einen kleinen Teil ihrer Ausdrucksmittel verfügen. Der Dichter kann also alles darstellen, was Gegenstand der Kunst überhaupt sein kann, und er kann es in vollkommener Weise darstellen. Darum ist die Dichtkunst die höchste Kunst.

Die Dichtkunst ist Wortkunst. Sie ist Sprachkunst. Sie ist Redekunst. Sie ist Kunst der Rede. Sie ist Kunst der Sprache. Sie ist Kunst der Worte. Sie ist Kunst der Rede, der Sprache, der Worte. Sie ist Kunst der Rede, der Sprache, der Worte, die Gedanken und Gefühle, die sich in ihm regen, und die Gefühle, die ihn bewegen, in Worte zu kleiden, und sie so mitzuteilen, daß sie auch in anderen Gedanken und Gefühle erwecken. Wie der Maler Farben und Linien, der Musiker Töne, so hat der Dichter Worte zu seinem Material. Aber während jene Künstler nur Sinnliches darstellen können, vermag der Dichter auch Übersinnliches zu gestalten. Er kann Gedanken, Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, Charaktere, Handlungen, Begebenheiten, Zustände, Verhältnisse, Weltanschauungen, ja selbst Gott und Ewigkeit darstellen. Er kann sich dabei der Sprache in ihrer ganzen Fülle bedienen, während Maler und Musiker nur über einen kleinen Teil ihrer Ausdrucksmittel verfügen. Der Dichter kann also alles darstellen, was Gegenstand der Kunst überhaupt sein kann, und er kann es in vollkommener Weise darstellen. Darum ist die Dichtkunst die höchste Kunst.

Die Dichtkunst ist Wortkunst. Sie ist Sprachkunst. Sie ist Redekunst. Sie ist Kunst der Rede. Sie ist Kunst der Sprache. Sie ist Kunst der Worte. Sie ist Kunst der Rede, der Sprache, der Worte.

Paris (Lutetia Parisiorum) [Ile de France, dép. Seine] 2 152 000 h. (Parisiens). Capitale de la France, centre d'une agglomération de 8 millions d'habitants. Université. Archevêché. Cour d'appel. Académie de médecine, Académie des sciences, Académie française, Académie des inscriptions et belles-lettres, Académie des beaux-arts. Bourse. Chambre de commerce. Grand port fluvial. Aéroports d'Orly et de Roissy-Charles-de-Gaulle. Gare du Nord, gare de l'Est, gare de Lyon, gare d'Austerlitz, gare Saint-Lazare, gare Montparnasse. Métro. Nombreux ponts sur la Seine. Tour Eiffel. Arc de triomphe de l'Etoile. Arc de triomphe du Carrousel. Colonne de la Bastille. Obélisque de la place de la Concorde. Panthéon. Hôtel des Invalides. Palais de Chaillot. Palais-Bourbon. Palais du Luxembourg. Palais de l'Elysée. Palais-Royal. Palais de justice. Conciergerie. Sainte-Chapelle. Hôtel de Ville. Cathédrale Notre-Dame. Eglise de la Madeleine. Eglise Saint-Sulpice. Eglise Saint-Eustache. Eglise Saint-Germain-des-Prés. Eglise Saint-Roch. Eglise Saint-Séverin. Eglise Saint-Etienne-du-Mont. Eglise Saint-Gervais. Eglise Saint-Julien-le-Pauvre. Eglise Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Eglise Saint-Germain-l'Auxerrois. Eglise Saint-Pierre-de-Montmartre. Eglise Saint-Augustin. Eglise Saint-Vincent-de-Paul. Eglise Saint-Philippe-du-Roule. Eglise Saint-Pierre-du-Gros-Caillou. Eglise Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville. Eglise Saint-Ambroise. Eglise Saint-Jean-de-Montmartre. Eglise Saint-Pierre-de-Chaillot. Eglise Saint-Jean-de-Passy. Eglise Saint-Pierre-de-Montrouge. Eglise Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Eglise Saint-Médard. Eglise Saint-Jean-de-Belleville. Eglise Saint-Pierre-de-Montmartre. Eglise Saint-Augustin. Eglise Saint-Vincent-de-Paul. Eglise Saint-Philippe-du-Roule. Eglise Saint-Pierre-du-Gros-Caillou. Eglise Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville. Eglise Saint-Ambroise. Eglise Saint-Jean-de-Montmartre. Eglise Saint-Pierre-de-Chaillot. Eglise Saint-Jean-de-Passy. Eglise Saint-Pierre-de-Montrouge. Eglise Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Eglise Saint-Médard. Eglise Saint-Jean-de-Belleville.

Parisien, ienne [parizjɛ̃, jɛn] adj. et n. Relatif à Paris, à ses habitants.

Parisienne [parizjɛn] n. f. Femme de Paris. Fam. Prostituée. Fig. Femme élégante, coquette. Fig. Fam. Tasse à café.

Parisis [parizi] n. m. Ancienne monnaie de Paris.

Parisis, ise [parizi, iz] adj. Relatif à Paris.

Parisyllabique [parisilabik] adj. Se dit d'un mot latin dont le nombre de syllabes est le même au nominatif et au génitif.

Parité [parite] n. f. Egalité. Egalité de valeur entre deux monnaies. Egalité de droits entre deux personnes. Egalité de nombre entre deux groupes. Egalité de nombre entre deux éléments d'un ensemble. Egalité de nombre entre deux éléments d'un ensemble. Egalité de nombre entre deux éléments d'un ensemble

Lagen verändern konnte — was den Engländern so imponirte, daß sie zweifelhaft waren, ob sie seine Kunst nicht für Teufelswerk halten sollten. Nach der Wiedereinsetzung des Königs Karl II. wurde B. dessen Konzertmeister, starb aber schon im Juli des J. 1663, nachdem er sich durch den Trunk ruinirt hatte. (Burney und Hawkins erwähnen auch Kompositionen von ihm; auch ist noch zu bemerken, daß bis zu seiner Ankunft in England ein Uhrmacher, Davis Mell, den größten Ruhm als Violinvirtuose besaß.) —

Bambini, Felix, nach Einigen 1745, nach Anderen 1742 in Italien geb., war schon in seinem neunten Jahre ein so fertiger Klavierspieler, daß er bei einer nach Paris gekommenen ital. Operngesellschaft als Akkompagnateur wirkte; auch komponirte er schon Arien in diesem zarten Alter, die gern gehört wurden. Im J. 1762 verließ er die Gesellschaft, gab Klavierunterricht und komponirte nebenbei, namentlich Opern, z. B.: „les amans de village", „Nicaise", „les fourberies de Mathurin" ꝛc.

Banchieri (spr. Bankieri), Adriano, geb. zu Bologna um's J. 1567, berühmter Organist und gelehrter Tonkünstler. Er hat profane und kirchliche Musik komponirt, auch mehrere didaktische Werke verfaßt, und starb im J. 1634 als Titular-Abt des Olivetaner-Ordens, in dem er früher Mönch war. —

Banck, Carl, geb. um 1804 in Magdeburg, genoß 1829 Schneider's Unterricht in Dessau, reiste 1833 und 34 in Gesellschaft seines Freundes C. Alexander in Italien, lebte dann in Leipzig und Jena und ist jetzt beim Dresdner Journal als musikalischer Referent angestellt; daneben ist er sehr gesuchter Gesanglehrer und Mitarbeiter an musikalischen Blättern. Durch eine Reihe von Liederwerken hat er sich einen sehr geachteten Namen unter den deutschen Tonkünstlern gesichert; sein obengenannter Freund und Reisegefährte hat ihm zu seinen meisten Kompositionen den Text geliefert. —

Bandfrei, s. Bundfrei.

Banderali, David, um 1785 in Mailand geboren, debutirte daselbst im J. 1806 auf dem Theater Carcano als Buffo-Tenor und sang auf verschiedenen Theatern Italiens bis ungefähr 1812. Von da ab verließ er die Bühne und beschäftigte sich mit Gesangunterricht, nebenbei in Konzerten singend. Auf den Rath Rossini's stellte man ihn 1828 als Gesanglehrer am Pariser Konservatorium an. Ob er noch lebt haben wir nicht ermitteln können. —

Bandola (ital.), ein lautenartiges mit 10 Metallseiten bezogenes Instrument, das mit einem biegsamen Griffel von Horn oder Schildkrot gespielt wird. Es ist besonders in Mexiko gebräuchlich, wo es el Bandolon heißt.

Bandora ist ein mit 12 Stahlsaiten bezogenes Instrument, in Hinsicht der Form unserer Zither ähnlich und in Hinsicht der Stimmung der Laute gleich. Es ist sehr nahe mit der Bandola (s. vor. Art.) verwandt und von dem Instrumentenmacher John Roß in London erfunden im J. 1561; man findet es jetzt nur noch äußerst selten. —

Bandosca oder **Koboa** ist in Böhmen ein Instrument, das in einem zur Stimmung theilweise mit Wasser angefüllten Kruge besteht, über den ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren gespannt ist, die mit angefeuchteten Fingern hin- und hergezogen werden. Das ziemlich primitive Instrument giebt einen der Baßgeige ähnlichen Ton.

Digitized by Google

Kant, Immanuel, * 22. 4. 1724 Königsberg, † 12. 2. 1804 Königsberg; Philosoph. Nach Studium der Philosophie, Mathematik und Naturwissenschaften in Königsberg (1740–46) Hauslehrer in Judtschen und Groß-Arnsdorf, 1754 Magister, 1755 Privatdozent, 1770 Professor der Logik und Metaphysik in Königsberg. Kant begründete mit seinen Hauptwerken, der „Kritik der reinen Vernunft" (1781), der „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) und der „Kritik der Urteilskraft" (1790), den Kritizismus, eine Philosophie, die sich mit den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, Moral und Kunst befaßt. Kant unterscheidet zwischen Erscheinungen und Dingen an sich. Die Erscheinungen sind Gegenstand der Erkenntnis, die Dinge an sich sind nicht erkennbar. Kant unterscheidet zwischen Verstand und Vernunft. Der Verstand ist das Vermögen, Begriffe zu bilden, die Vernunft das Vermögen, Ideen zu bilden. Kant unterscheidet zwischen theoretischer und praktischer Vernunft. Die theoretische Vernunft ist das Vermögen, Erkenntnisse zu gewinnen, die praktische Vernunft das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen. Kant unterscheidet zwischen Urteilen a priori und Urteilen a posteriori. Urteile a priori sind unabhängig von der Erfahrung, Urteile a posteriori sind abhängig von der Erfahrung. Kant unterscheidet zwischen analytischen und synthetischen Urteilen. Analytische Urteile sind Urteile, deren Prädikat im Subjekt enthalten ist, synthetische Urteile sind Urteile, deren Prädikat nicht im Subjekt enthalten ist. Kant unterscheidet zwischen Anschauung und Begriff. Die Anschauung ist das Vermögen, Gegenstände unmittelbar zu erfassen, der Begriff ist das Vermögen, Gegenstände mittelbar zu erfassen. Kant unterscheidet zwischen Sinnlichkeit und Verstand. Die Sinnlichkeit ist das Vermögen, Gegenstände unmittelbar zu erfassen, der Verstand ist das Vermögen, Gegenstände mittelbar zu erfassen. Kant unterscheidet zwischen Raum und Zeit. Raum und Zeit sind Formen der Anschauung, nicht Dinge an sich. Kant unterscheidet zwischen Kategorien und Ideen. Kategorien sind Begriffe, die Gegenstände der Erkenntnis bestimmen, Ideen sind Begriffe, die Gegenstände der Erkenntnis nicht bestimmen. Kant unterscheidet zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Freiheit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Notwendigkeit ist das Vermögen, Naturgesetze zu erkennen. Kant unterscheidet zwischen Pflicht und Neigung. Pflicht ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Neigung ist das Vermögen, Gegenstände zu begehren. Kant unterscheidet zwischen Gut und Böse. Gut ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Böse ist das Vermögen, moralische Gesetze zu verletzen. Kant unterscheidet zwischen Schönheit und Erhabenheit. Schönheit ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen, Erhabenheit ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen. Kant unterscheidet zwischen Genie und Talent. Genie ist das Vermögen, Regeln zu geben, Talent ist das Vermögen, Regeln zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Geschmack und Urteilskraft. Geschmack ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen, Urteilskraft ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen. Kant unterscheidet zwischen Kunst und Wissenschaft. Kunst ist das Vermögen, Regeln zu geben, Wissenschaft ist das Vermögen, Regeln zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Religion und Moral. Religion ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Moral ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Staat und Gesellschaft. Staat ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Gesellschaft ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Recht und Moral. Recht ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Moral ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Tugend und Laster. Tugend ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Laster ist das Vermögen, moralische Gesetze zu verletzen. Kant unterscheidet zwischen Glückseligkeit und Sittlichkeit. Glückseligkeit ist das Vermögen, Gegenstände zu begehren, Sittlichkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Autonomie und Heteronomie. Autonomie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Heteronomie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen kategorischem und hypothetischem Imperativ. Kategorischer Imperativ ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, hypothetischer Imperativ ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Maxime und Gesetz. Maxime ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Gesetz ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Achtung und Liebe. Achtung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Liebe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Hoffnung und Glaube. Hoffnung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Glaube ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Liebe und Barmherzigkeit. Liebe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Barmherzigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Gerechtigkeit und Billigkeit. Gerechtigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Billigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Strafe und Belohnung. Strafe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Belohnung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Schuld und Unschuld. Schuld ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Unschuld ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Reue und Vergebung. Reue ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Vergebung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Buße und Sühne. Buße ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Sühne ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Tod und Unsterblichkeit. Tod ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Unsterblichkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Gott und Welt. Gott ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Welt ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Himmel und Hölle. Himmel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Hölle ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Engel und Teufel. Engel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Teufel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Seele und Körper. Seele ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Körper ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Geist und Materie. Geist ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Materie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Leben und Tod. Leben ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Tod ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Anfang und Ende. Anfang ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Ende ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Ursache und Wirkung. Ursache ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Wirkung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Zweck und Mittel. Zweck ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Mittel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Freiheit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Notwendigkeit ist das Vermögen, Naturgesetze zu erkennen. Kant unterscheidet zwischen Pflicht und Neigung. Pflicht ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Neigung ist das Vermögen, Gegenstände zu begehren. Kant unterscheidet zwischen Gut und Böse. Gut ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Böse ist das Vermögen, moralische Gesetze zu verletzen. Kant unterscheidet zwischen Schönheit und Erhabenheit. Schönheit ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen, Erhabenheit ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen. Kant unterscheidet zwischen Genie und Talent. Genie ist das Vermögen, Regeln zu geben, Talent ist das Vermögen, Regeln zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Geschmack und Urteilskraft. Geschmack ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen, Urteilskraft ist das Vermögen, Gegenstände zu beurteilen. Kant unterscheidet zwischen Kunst und Wissenschaft. Kunst ist das Vermögen, Regeln zu geben, Wissenschaft ist das Vermögen, Regeln zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Religion und Moral. Religion ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Moral ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Staat und Gesellschaft. Staat ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Gesellschaft ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Recht und Moral. Recht ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Moral ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Tugend und Laster. Tugend ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Laster ist das Vermögen, moralische Gesetze zu verletzen. Kant unterscheidet zwischen Glückseligkeit und Sittlichkeit. Glückseligkeit ist das Vermögen, Gegenstände zu begehren, Sittlichkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Autonomie und Heteronomie. Autonomie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Heteronomie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen kategorischem und hypothetischem Imperativ. Kategorischer Imperativ ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, hypothetischer Imperativ ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Maxime und Gesetz. Maxime ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Gesetz ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Achtung und Liebe. Achtung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Liebe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Hoffnung und Glaube. Hoffnung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Glaube ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Liebe und Barmherzigkeit. Liebe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Barmherzigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Gerechtigkeit und Billigkeit. Gerechtigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Billigkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Strafe und Belohnung. Strafe ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Belohnung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Schuld und Unschuld. Schuld ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Unschuld ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Reue und Vergebung. Reue ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Vergebung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Buße und Sühne. Buße ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Sühne ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Tod und Unsterblichkeit. Tod ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Unsterblichkeit ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Gott und Welt. Gott ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Welt ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Himmel und Hölle. Himmel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Hölle ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Engel und Teufel. Engel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Teufel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Seele und Körper. Seele ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Körper ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Geist und Materie. Geist ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Materie ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Leben und Tod. Leben ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Tod ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Anfang und Ende. Anfang ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Ende ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Ursache und Wirkung. Ursache ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Wirkung ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen. Kant unterscheidet zwischen Zweck und Mittel. Zweck ist das Vermögen, moralische Gesetze zu erkennen, Mittel ist das Vermögen, moralische Gesetze zu befolgen.

merksam geworden, engagirten sie die Eigenthümer des Pantheon in London i. J. 1778 auf drei Winter und ließen ihr außerdem noch zu ihrer letzten Vollendung von Sacchini, Piozzi und Abel Unterricht geben. Da aber ihre Fortschritte durch ihre Nachlässigkeit und Widerspänstigkeit nicht die glänzendsten waren und sie überhaupt den Erwartungen der vorgenannten Unternehmer nicht entsprach, so wurde sie noch vor Ablauf der drei Jahre ihres Kontraktes entbunden. Sie verließ darauf England und ging nach Deutschland und Italien, wo sie im Gegensatz zu London ungeheure Triumphe feierte; in den Jahren von 1780—85 hieß sie in Wien, Florenz, Venedig, Turin u. s. w. „die Virtuosin des Jahrhunderts". Sie hatte sich unterdeß mit dem Tänzer Banti verheirathet, ging 1790 nach Rom, 1794 nach Neapel und 1796 nochmals nach London. Diesmal war ihre Aufnahme die glänzendste, und neun Jahre verherrlichte sie die Londoner Oper. 1804 zog sie sich in ihr Vaterland zurück und soll 1806 in Bologna gestorben sein.

Banwart, Jakob, Komponist aus der letzten Hälfte des 17. Jahrh., besonders durch gediegene Kirchenkompositionen bekannt. Von seinen Lebensumständen ist nichts bekannt geworden.

Baptista, Francisco, Augustinermönch und Musikmeister in seinem Kloster zu Cordova, geb. um 1625 in der portugiesischen Provinz Alentejo, soll einer der vortrefflichsten und gründlichsten Komponisten seiner Zeit gewesen sein. Mehrere seiner Werke werden auf der Bibliothek in Lissabon aufbewahrt.

Baptiste Anet, (spr. Aneh), gen. Baptiste, ein Violinspieler und Schüler Corelli's, der um's J. 1700 nach Paris kam und als ein Wunder angestaunt wurde. Er soll zuerst doppelgriffig gespielt haben. Gestorben ist er in Polen als Konzertmeister des Königs.

Baptiste, Joh. Albrecht Friedrich, Violinvirtuos und Komponist, geb. den 8. August 1700 zu Oettingen. Sein Vater war Hoftanzmeister in Darmstadt und wollte durchaus nicht dulden, daß sich sein Sohn zum Musiker bilde; doch übte sich dieser heimlich auf der Geige, und errang sich noch weitere Ausbildung in Paris, wohin er 1718, und in Mailand namentlich, wohin er 1720 unter dem Vorwande ging, sich in der Tanzkunst zu vervollkommnen. Er durchreiste nun Italien sowohl, wie fast alle Länder Europa's, außer Rußland und Polen, in der Doppeleigenschaft als Tänzer und Violinist, und fixirte sich im J. 1726 in Kassel, wo man ihn als Hoftanzmeister anstellte. Er versäumte jedoch in dieser Eigenschaft die Musik nicht, ja er komponirte von jetzt ab sogar sehr viel, als: Violin- und Violoncellsolo's, Konzerte, Trios, Sonaten, Menuetten u. s. w. Er starb in Kassel um's J. 1764.

Baptistin, auch Batistin genannt, Jean Struck, von deutscher Herkunft, in Florenz geb., war der Erste, der mit Labbé an der großen Oper in Paris Violoncello spielte. Ludwig XIV. war ihm sehr gewogen und hatte ihm eine ansehnliche jährliche Pension ausgesetzt, so lange er sich in Frankreich aufhalten würde. Er starb 1755 den 9. Decbr. zu Paris in nicht sehr hohem Alter. Er hat Opern und Ballets komponirt und auch vier Bücher Kantaten in den Druck gegeben.

Baranius, Henriette, geb. Huse, geb. zu Danzig im J. 1768, wurde um

Digitized by Google

das J. 1790 für eine der größten Zierden des Berliner Nationaltheaters gehalten, an welchem sie Sängerin war. Eine Kabale veranlaßte sie 1797 die Bühne zu verlassen und sich nach Potsdam zurückzuziehen, wo sie zwei Jahre privatisirte und im J. 1799 den Kämmerer Rietz heirathete.

Baraviccini, (spr —witschini), Madame, ausgezeichnete Violinspielerin, um's J. 1778 in Mailand geboren. Sie war eine Schülerin Pugnani's, und vom J. 1798 an machte sie viele Kunstreisen. In Frankfurt a. M. traf sie mit dem berühmten Kreutzer zusammen, der sie überredete, ihr Instrument stärker zu beziehen, was aber zu ihrem Schaden war, da sie nun nicht mehr die Violine mit ihrer gewohnten Nettigkeit und Leichtigkeit zu behandeln vermochte, und daher der ihr früher gezollte reiche Beifall merklich abnahm. Man hat nach ihrer Abreise von Frankfurt nichts weiter von ihr gehört, als daß sie 1827 einmal wieder in München aufgetreten sein soll.

Barbant, Karl, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. ein beliebter englischer Komponist, stammte aber aus Deutschland, und zwar brachte ihn der Graf Haslang, baierischer Gesandter in London, von München in seinem Gefolge mit nach ersterer Stadt und stellte ihn als Organist und Kantor an seiner Hauskapelle an (im J. 1755). Er veröffentlichte von 1760 ab viele Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, italienische Lieder, Sinfonien, Violintrios, Flötenduetten u. s. w. Von seinen Kirchenkompositionen ist im Drucke nichts erschienen.

Barbaja, Domenico, Impresario (Direktor) mehrerer italienischen Operntheater, z. B. in Neapel, dann später auch in Wien. Er führte zuerst Rossini's Opern auf. — Vieles Drollige, was man sich von ihm erzählt, erinnert an Schikaneder — si fabula vera.

Barbarino, Bartolomeo, gen. il Pesarino, geb. zu Ende des 16. Jahrh. zu Fabiano in der Mark Ancona, war ein Madrigalenkomponist, von dem in den Jahren 1609 und 1617 in Venedig Einiges gedruckt wurde.

Barbella, Emanuele, Violinspieler und Komponist in Neapel, lernte schon als Kind bei seinem Vater Violinspielen und genoß später den Unterricht des Pasqualino Bini, eines Schülers von Tartini; die Komposition studirte er u. A. auch bei Leo. Er starb 1773 in Neapel. Seine Kompositionen, von denen Burney im 3. Bande seiner Geschichte auch eine mittheilt, bestehen meist in Violinsachen und sind reich an Melodie, jedoch auch gründlich in der Harmonie.

Barbet, ist nach der wahrscheinlichsten Meinung ein persisches Saiteninstrument, über dessen Beschaffenheit man keine Kunde hat. Nach Einigen soll B. auch ein bestimmtes Musikstück, ein Lied u. dgl. bedeuten, und soll auch der Name des griech. Instrumentes Barbitos (s. d.) davon hergeleitet sein.

Barbier, Mad. verehel. Walbonne (spr. Barbjeh — Walbonn'), eine französische, sehr hochgeschätzte Sängerin an der großen Oper in Paris bis ungefähr zum J. 1816. Ihren Ruf erhielt sie im J. 1800 durch die meisterhafte Durchführung der Sopranpartie bei Gelegenheit der Aufführung von Haydn's Schöpfung.

Barbieri, Giovanni Angelo, blühte als kunstreicher Sänger um das Jahr 1650, in Diensten des Prinzen Gonzaga. Ob er auch Komponist des 1794 im kgl.

Digitized by Google

Muſikarchiv in Kopenhagen mit verbrannten Oratoriums „Gionata, figlio di Saule“ war, iſt nicht beſtimmt.

Barbilleen, oder Barbilleiſche Spiele waren öffentliche Feſte, welche die Griechen zu Epheſus feierten und bei denen muſikaliſche Wettſtreite hauptſächlich mit vorkamen. (S. Epheſien.) Die Einführung der Barbilleen fällt aber ſpäter als die der Epheſien, in die Zeit des Kaiſers Veſpaſian ungefähr.

Barbitos, ein altgriechiſches Inſtrument, über deſſen Beſchaffenheit die verſchiedenſten Meinungen herrſchen. Nach Horaz (Od. I, 1.) war es die dreiſaitige Lesbiſche Leier, von Terpander erfunden, auch Leier des Arion genannt; nach Andern war es eine Verbeſſerung des perſiſchen Barbet (ſ. oben), und wieder nach Andern eine Art Fiedel mit drei Saiten, die mit einer Schlagfeder oder mit einem kleinen Fiedelbogen geſpielt wurde. Endlich ſoll es auch ein Schlagwerk, ähnlich unſerem Cymbal geweſen ſein, und die Erfindung wird theils dem Anakreon, theils dem Alcäus zugeſchrieben.

Barbud, ſo viel wie Barbitos, (ſ. vor. Art.).

Barca, Aleſſandro, ein italieniſcher Geiſtlicher, geb. den 26. Novbr. 1741 und geſt. den 13. Juni 1814, war ein guter Theoretiker, der in mehreren Schriften das Syſtem des Valotti (ſ. d.) erklärte.

Barca, Franciſko, ein portugieſiſcher Ordensgeiſtlicher, geb. zu Evora, trat zuerſt 1625 in ein Kloſter zu Palmella, wurde dann Kapellmeiſter deſſelben und zuletzt 1640 Kapellmeiſter an der Kirche aller Heiligen in genannter Stadt, in welcher Würde er auch ſtarb. Er hat viel für die Kirche geſchrieben, es iſt aber nichts davon in den Druck gekommen und ſollen die Manuſcripte auf der königl. Bibliothek in Liſſabon aufbewahrt werden.

Barcarolen oder **Barcarollen** ſind Lieder, welche die venetianiſchen Barken- und Gondelführer (barcaruoli oder barcajuoli, gondolieri) ſingen; ſie ſind meiſt im $^6/_8$ Takt, von ſanfter, eigenthümlicher und einfacher Melodie und mäßiger Bewegung, und vorherrſchend in der Mollweiſe. Sie ſind öfter benutzt oder nachgeahmt worden, z. B. von Auber in der „Stummen“, von Mendelsſohn in ſeinen reizenden Liedern ohne Worte für das Pianoforte.

Barden, (iriſch bard, kymriſch bardh), nannten ſich ſchon zu der Römer Zeiten die Sänger bei den celtiſchen Völkern, welche beim Kultus oder bei Feſtlichkeiten die Thaten der Götter und Helden beſangen, auch wohl vor dem Beginnen der Schlacht die Krieger zur Tapferkeit anfeuerten und die Gebliebenen nach derſelben beklagten. Zur Begleitung ihrer Geſänge bedienten ſie ſich der Harfe oder Chrotta. Ueberall waren ſie als Zunft oder Orden organiſirt und übten bedeutenden Einfluß auf Volk und Fürſten. In Wales erhielten ſie ſich am längſten in ihrer urſprünglichen Form, wo ſie zwar nach der Eroberung des Landes durch die Engländer im J. 1284 ihre Vorrechte verloren, aber noch bis zu den Zeiten der Königin Eliſabeth ihre Wettkämpfe in Geſang und Dichtung forthalten durften; dieſe hörten dann nach und nach auf, und erſt 1770 haben ſich wieder verſchiedene Vereine zur Wiederbelebung der celtiſch-nationalen Dichtung gebildet. In Irland ſank das Bardenthum mit der Eroberung des Landes unter Heinrich II. und in Schottland hörte es als Orden nach dem Jahre 1748 auf. Die ſogenannten Fenniſchen Gedichte, welche die Grund-

Digitized by Google

Mercier, Désiré-Joseph, 1851–1926, Belgian philosophy professor, cardinal archbishop of Malines (1906–1926). Mercier was a leading figure in the Catholic revival of Scholasticism in the late 19th century. He founded the Institut supérieur de philosophie at the University of Louvain (1889) and the Revue néo-scolastique (1894). His writings include Critériologie générale (1899) and Psychologie (1903). Mercier was also a leader in the Belgian resistance to the German occupation during World War I.

Mercier, Louis-Sébastien, 1740–1814, French author. Mercier's writings, which are characterized by a strong sense of social reform, include the novel L'An 2440 (1771), the dramas Jenneval (1769) and Le Déserteur (1770), and the Tableau de Paris (1781–88), a 12-volume work that is a valuable source of information about the city and its people.

Mercouri, Melina, 1925–94, Greek actress and politician. Mercouri was a popular film star in Greece in the 1950s and 1960s. She became internationally famous for her performance in the film Never on Sunday (1960). Mercouri was married to the film director Jules Dassin. She was a member of the Greek parliament (1977–94) and minister of culture (1981–89, 1993–94).

Mercurius, Roman god, identified with the Greek Hermes. Mercurius was the god of commerce, travel, and thieves. He was also the messenger of the gods and the conductor of souls to the underworld. He is usually represented with a winged cap and winged sandals and carrying a caduceus.

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist darum merkwürdig, weil man in seinem Instrumentalwerke: „Trattenimenti, ossia divertimenti da suonare, Venez. 1587" zum erstenmale das Wort Concerto angewendet findet.

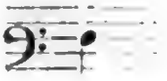
Bargnani (spr. Barnjani), Ottavio, aus Brescia, war gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. Organist und Komponist zu Salò, und hat viele Motetten, Madrigalen und Kanzonetten verfaßt.

Bariola, Ottavio, einer der vorzüglichsten Komponisten des 16. Jahrh., war Organist an der Kirche della Madonna di St. Celso zu Mailand. Veröffentlicht hat er u. A. Ricercate, 1585, und Capricci ovvero Canzoni, 1594. Sein Styl hat Aehnlichkeit mit dem des Merulo.

Barilli, Marianne, geb. Bondini, eine vortreffliche Sängerin, die 1807 an der Opera buffa in Paris debutirte und allgemein durch ihre schöne Stimme und vollendete Schule entzückte. Leider starb sie schon 1813 den 25. Octbr., erst 31 Jahre alt. Ihr Mann, geb. 1761 und gest. den 26. Mai 1824, war ein guter Buffo, der 20 Jahre lang in Paris spielte und zuletzt Regisseur des Théâtre-italien war.

Bariton, Halbbaß, ital. Baritono, frz. Basse-taille, Bas-ténor auch Concordant, ist die Männerstimme, welche zwischen Baß und Tenor steht, doch ihrem Klange und Charakter nach zum ersteren Stimmgeschlechte gehört. Der Umfang des B. ist etwa vom großen A (oder G) bis zum eingestrichenen f.

Baritonschlüssel, ist das Baßzeichen 𝄢, welches aber nicht auf der vierten, sondern auf der dritten Linie steht, also:



und bedeutet, daß die Note auf der dritten Linie nicht d, sondern f heißt; nach dieser Richtschnur verändert sich auch die Benennung der übrigen Noten dem eigentlichen Baßschlüssel gegenüber. Uebrigens benutzt man diesen Schlüssel jetzt nicht mehr, und schreibt alles für die Baritonstimme Berechnete im Baßschlüssel.

Barly, ein Italiener von Geburt, aber schon früh in der königl. Kapelle zu Madrid und dann beim Herzog von Ossuna ebendaselbst angestellt, war ein Oboist, der zu Ende des vor. Jahrh. in Spanien als der erste Meister auf seinem Instrumente beispiellos verehrt wurde.

Barnard, John, war nach Burney Kanonikus an der St. Paulskirche in London um die Mitte des 17. Jahrh. und trug viel zur Verbesserung des mus. Kirchendienstes in England unter Karl I. bei. Seine zu diesem Behufe veranstaltete Sammlung der besten Kirchenkompositionen englischer Meister, welche 1641 in London herauskam, ist leider in den Stürmen der englischen Revolution verloren gegangen. Nach Fétis soll die Kirche in Herefort noch ein Exemplar in Stimmen besitzen, dem aber unglücklicherweise die Sopranstimme fehlt; es ist also so gut wie gar nicht vorhanden.

Barnett, John, Sohn eines Juwelenhändlers in London, geb. zu Bedford im J. 1802. Arnold, damals Direktor des Drurylane-Theaters, wurde aufmerksam auf seine frühzeitigen Anlagen und seine wunderschöne, umfangreiche Sopranstimme,

Digitized by Google

unterrichtete ihn und ließ ihn 1813 in der Oper „der Schiffbruch" debutiren. Der Erfolg dieses Debuts ließ ihn Engagement als Sopransolist bei den großen Oratorienaufführungen finden; um 1815 aber verlor er seine Stimme und wandte sich unter der Leitung von Ferd. Ries dem Studium der Komposition und des Pianoforte zu. Nachgehends hat er Mancherlei komponirt und publicirt: Messen, Lieder, Sonaten, Fantasien u. s. w.

Barock, (franz. baroque, ital. barocco), ist bei Erscheinungen des Lebens und der Kunst das Launenhaft-Wunderliche, sofern es bis in's Ungereimte und Närrische übergeht; es nähert sich dem Bizarren, hat aber mehr als dieses noch den Nebenbegriff des Komischen. In Werken der Tonkunst äußert sich das Barocke durch seltsame Tonverbindungen und Akkordkombinationen, durch fremdartige Modulationen und contrastirende Rhythmen u. s. w. B. zu sein ohne Noth ist leider ein häufiges Vorkommniß bei Tonstücken unserer Tage; die Barockerie wird für Genialität angesehen und meist versteckt sich Gedankenarmuth und Unwissenheit hinter der Seltsamkeit.

Baron, Ernst Gottlieb, geb. zu Breslau am 17. Febr. 1696 (nach Reichardt 1685) und gest. in Berlin den 26. Aug. 1760 als königl. Kammermusikus, war ein berühmter Lauteniſt, fruchtbarer Komponist und auch guter mus. Schriftsteller. Sein Talent für die Musik und die Wissenschaften entwickelte sich schon sehr frühzeitig und sein Vater, ein Posamentierer, ließ ihn das Gymnasium besuchen und auf der Laute von dem Böhmen Kohott Unterricht ertheilen. Nach einigen Jahren des Studiums der Jurisprudenz und Philosophie in Leipzig und Halle, wobei er aber immer die Musik fleißig übte, entschloß er sich, der letzteren Kunst gänzlich zu leben; er reiste daher vom J. 1720 ab in Deutschland als Virtuose, fand überall die beste Aufnahme, nicht blos seines ausgezeichneten Spieles, sondern auch seines liebenswürdigen Benehmens wegen, und erhielt außer der obenerwähnten noch früher mehrere Stellen als Kammermusikus, z. B. in Gotha 1728 und in Eisenach 1732. Eines spaßhaften Auftrittes müssen wir aus seinem Leben zur Unterhaltung unserer Leser doch erwähnen. Er war nämlich von der Macht der Musik so vollkommen durchdrungen, daß er alle fabelhaften Geschichten von Arion, Amphion u. s. w. als wahr angesehen wissen wollte, und auch der neuern Kunst die Kraft und Wirkung zu dergleichen nicht absprach. Einst forderte man ihn auf, seine Behauptungen in dieser Beziehung zu beweisen; er läßt bereitwillig eine Laute holen, setzt sich in den Kreis seiner aufmerksamen Zuhörer, und sucht durch sanfte Tonweisen das Gefühl der Liebe auszudrücken; wirklich spricht sich auch in allen Gesichtern Rührung aus und man umarmt sich von allen Seiten. Darauf geht er mit einem Male in eine rauschende, kräftige Weise über — und siehe! im Zorn springen alle Anwesenden auf von ihren Sitzen; die Raserei wird immer größer, Tische, Pfeifen, Gläser, Stühle werden zerschlagen, des Künstlers Instrument mit, und dieser selbst muß sich dem Handgemenge durch die Flucht entziehen. Auf die Straße gekommen, hört er ein schallendes Gelächter; er kehrt um und vernimmt zu seinem Schrecken, daß unter den Anwesenden — es waren Jenenser Studenten — Alles nur verabredet war, um ihn von seiner Orpheus-Manie zu kuriren. — Von B's. Kompositionen hat für unsere Zeit Nichts mehr Interesse; dagegen verdienen seine theoretischen und historischen Schriften auch

Digitized by Google

jetzt noch Beachtung. Einige derselben findet man in Marpurg's hist. krit. Beiträgen Bd. 2; dann sind noch zu erwähnen: „Von dem uralten Adel und Nutzen der Musik" (übers. aus dem Französischen); eine Abhandlung von der Melodie; und endlich „Versuch über das Schöne ꝛc.", eine Uebersetzung von Yves Marie André's Essai sur le beau.

Baroni. Dieses Namens waren in Italien zu Anfang und um die Mitte des 17. Jahrh. drei berühmte Sängerinnen. Die älteste und Mutter der beiden nachfolgenden hieß Adriana, war eine Schwester des Dichters und Ritters Basile, und nachherige Gattin des Muzio Baroni. Sie blühete um 1620 und hieß nur allgemein „die schöne Adriana aus Mantua". Auf ihre Schönheit und die Anmuth ihres Gesanges und Leierspieles sind i. J. 1623 Lobgedichte in einer besondern Sammlung erschienen unter dem Titel: Teatro delle glorie d'Adriana B. — Ihre älteste Tochter, Katharina, ebenfalls in Mantua geb., war neben einer anmuthigen Sängerin und großen Harfenspielerin auch noch Dichterin. Die berühmteste aber unter den Dreien war die jüngste Tochter der Adriana, Eleonora, geb. in Neapel; im J. 1638 galt sie in Rom für die beste Sängerin Italiens, und ward als solche, so wie als Virtuosin auf der Theorbe und gewandte Dichterin in einer bedeutenden Sammlung von italienischen, französischen, spanischen, griechischen und lateinischen Lobgedichten unter dem Titel: „Applausi poetici alle glorie della Sgra. Eleonora Baroni" hochgefeiert.

Barré, Antonio, ein franz. Tonkünstler um die Mitte des 16. Jahrh. Er hatte im J. 1555 in Rom eine Notendruckerei errichtet und gab eine Sammlung: „Primo libro delle Muse a 5 voci; Madrigali di diversi Autori", heraus und diese enthält außer Sachen von ihm, noch Kompositionen von Arkadelt, V. Ruffo und J. Berchem. Außerdem werden auch einige von ihm besorgte und herausgegebene Sammlungen vierstimmiger Madrigalen und Motetten von ihm und verschiedenen Verfassern, als: Orlando Lasso, Palestrina, Cyprian Rore, Animuccia u. s. w. erwähnt, die 1555 und 1588 in Rom und in Mailand erschienen seien.

Barré, Leonard, Contrapunktist des 16. Jahrh., geb. zu Limoges, begab sich nach Rom und wurde 1537 in die päpstl. Kapelle aufgenommen. Er war mit auf dem Koncil zu Trient, wo er in Sachen der Kirchenmusik, die bekanntlich damals (wenigstens der Figuralgesang) beinahe abgeschafft worden wäre, mit zu Rathe gezogen wurde.

Barre, Michel de la, war zu Anfang des 18. Jahrh. ein berühmter Flötist und Komponist. Er war um 1680 in Paris geb. und starb daselbst 1744. Neben seinen Flötenkompositionen waren auch seine Ballete „le triomphe des Arts" (1700) und „la Vénitienne" (1705) sehr beliebt.

Barret, John, ein englischer Tonkünstler, war um 1710 Musikmeister des Singechores am Christushospitale und Organist an der Kirche St. Mary at Hill, und hat u. A. sich durch Liederkompositionen Beifall erworben; besonders beliebt war sein Lied: „lovely Janthe", welche Melodie auch in die Beggar's-Opera (Bettleroper) aufgenommen wurde.

Barrière, (....) ein Violoncellist von bedeutendem Rufe in Paris um's Jahr 1740. (Sonaten, Solo's u. s. w.).

Digitized by Google

Matthew (*mathū'ū*), the author of the first Gospel, was also called Levi, the son of Alphæus, and was a publican or tax-collector at Capernaum when he was called to the apostleship by our Lord. Nothing is recorded of him after the Ascension. Tradition says that he preached in Ethiopia, and suffered martyrdom there. His Gospel was written in Hebrew, and is supposed to have been composed about A.D. 37.

Matthias (*mathī'ās*), the apostle chosen by lot to fill the place of Judas Iscariot. He was one of the seventy disciples, and had been a companion of our Lord from the beginning of His ministry. Nothing is recorded of him after the Ascension. Tradition says that he preached in Cappadocia, and suffered martyrdom there.

Mattock (*mat'ŭk*), a kind of pickaxe with a broad blade, used for digging up roots, &c.

Mattress (*mat'rĕs*), a kind of bed, usually stuffed with hair, wool, or straw, and quilted.

Maturate (*mat'ūrāt*), to ripen; to bring to suppuration.

Maturation (*matūrā'shŭn*), the act of ripening; the process of suppuration.

Maturative (*mat'ūrātiv*), a medicine which promotes suppuration.

Maturity (*matū'rĭtĭ*), ripeness; perfection; completion.

Maud (*mawd*), a kind of gray cloth used by shepherds.

Maudlin (*mawd'lĭn*), fuddled; half-drunk.

Maul (*mawl*), a heavy wooden hammer.

Maulstick (*mawl'stĭk*), a stick used by painters to support the hand.

Maumet (*mawm'ĕt*), a puppet; a doll; a mockery.

Maund (*mawnd*), a basket.

Maundy (*mawn'dĭ*), the name given to the ceremony of washing the feet of the poor, performed by the sovereign on Maundy Thursday, the day before Good Friday.

Maundy Money (*mawn'dĭ mŭn'ĭ*), the money given by the sovereign to the poor on Maundy Thursday.

Maurice (*mawr'ĭs*), Prince, Count of Nassau, the second son of William the Silent, was born in 1567. He succeeded his father as Stadtholder of Holland, Zeeland, and Utrecht, and was a great general. He died in 1625.

Mausoleum (*mawsōlē'ŭm*), a magnificent tomb or monument.

Mauve (*mōv*), a purple color.

Maverick (*mav'ĕrĭk*), a calf that has lost its mother.

Mavis (*mā'vĭs*), the song-thrush.

Mawkish (*mawk'ĭsh*), sickly; nauseous; disgusting.

Mawworm (*mawwĕrm'*), a hypocrite.

Maxilla (*maksĭl'ă*), the jaw-bone.

Maxillary (*maksĭl'ărĭ*), belonging to the jaw.

Maxim (*mak'sĭm*), a proverb; a general principle.

Maximilian (*maksĭmĭl'yăn*), Emperor of Germany, was born in 1459. He succeeded his father Frederick III. in 1493, and died in 1519.

Maximilian, Emperor of Mexico, was born in 1832. He was the second son of the Archduke Francis Charles of Austria, and brother of the Emperor Francis Joseph. He married Charlotte, daughter of Leopold I., King of the Belgians, and was induced by Napoleon III. to accept the throne of Mexico. He was shot by the Republicans in 1867.

Maximum (*mak'sĭmŭm*), the greatest quantity.

May (*mā*), the fifth month of the year; the name of a tree.

May (*mā*), to be able; to be allowed.

Mayday (*mā'dā*), the first day of May.

Mayfly (*mā'flī*), a kind of fly which appears in May.

Mayhem (*mā'hĕm*), the crime of maiming.

Mayonnaise (*mā'ŏnāz*), a kind of sauce.

Mayor (*mār*), the chief magistrate of a city or borough.

Mayoralty (*mār'ălti*), the office of mayor.

Mayoress (*mār'ĕs*), the wife of a mayor.

Maypole (*mā'pōl*), a pole set up in May for dancing round.

Mazarin (*mazărăn'*), Jules, Cardinal, was born in 1602. He was the minister of Louis XIII. and Anne of Austria, and governed France during the minority of Louis XIV. He died in 1661.

Mazarine (*mazărēn'*), a deep blue color.

Mazarine Bible (*mazărēn' bī'bl*), the first printed Bible, published at Mayence in 1455.

Mazarine Library (*mazărēn' lī'brărĭ*), a famous library in Paris, founded by Cardinal Mazarin.

Mazarine Press (*mazărēn' prĕs*), the first printing-press, established at Mayence in 1450.

Mazarine Silk (*mazărēn' sĭlk*), a kind of silk.

Mazarine Tapestry (*mazărēn' tăpĕstrĭ*), a kind of tapestry.

Mazarine Wig (*mazărēn' wĭg*), a kind of wig.

Mazarine Wine (*mazărēn' wīn*), a kind of wine.

Mazarinade (*mazărĭnād'*), a pamphlet against Cardinal Mazarin.

Mazarinage (*mazărĭnāj'*), a kind of tax.

Mazarinette (*mazărĭnĕt'*), a kind of cloth.

Mazarinist (*mazărĭnĭst'*), a supporter of Cardinal Mazarin.

Mazarinize (*mazărĭnīz'*), to support Cardinal Mazarin.

Mazarrine (*mazărēn'*), a kind of cloth.

Mazarrine Blue (*mazărēn' blū*), a deep blue color.

Mazarrine Silk (*mazărēn' sĭlk*), a kind of silk.

Mazarrine Wig (*mazărēn' wĭg*), a kind of wig.

Mazarrine Wine (*mazărēn' wīn*), a kind of wine.

Mazarrinist (*mazărĭnĭst'*), a supporter of Cardinal Mazarin.

Mazarrinize (*mazărĭnīz'*), to support Cardinal Mazarin.

Mazarrinade (*mazărĭnād'*), a pamphlet against Cardinal Mazarin.

Mazarrinage (*mazărĭnāj'*), a kind of tax.

Mazarrinette (*mazărĭnĕt'*), a kind of cloth

Weimar, 1768 in Hannover, 1772 in Kassel und endlich 1786 in Kopenhagen angestellt; 1798 wurde er Alters und Schwäche halber pensionirt. Sein Sohn F. Philipp Christian B., geb. 1773 in Kassel, der unter seiner Leitung sich ebenfalls zu einem vortrefflichen Oboisten herangebildet hatte, erhielt seine Stelle als erster Oboist in Kopenhagen und wurde auch vom Könige zum Direktor seiner Harmoniemusik ernannt. Er hat Vieles für sein Instrument komponirt, das aber meist Manuscript geblieben ist, und dänische Volkslieder gesammelt.

Barth, Joseph Joh. August, ein vorzüglicher Tenorsänger, geb. d. 29. Dec. 1781 zu Großlippen in Böhmen, wurde 1819 k. k. Hof-Kapellsänger. Er war ein Schüler von Tomaselli.

Barthel, Joh. Christian, geb. zu Plauen den 19. April 1776, gest. am 10. Juni 1831, ein vortrefflicher Orgelspieler. Den ersten Unterricht hatte er bei dem damals berühmten Organisten Rösler in Plauen; in seinem 12. Jahre spielte er bei Doles in Leipzig ein schweres Klavierkonzert von Mozart mit solcher Fertigkeit, daß ihm dieser, gerade in Leipzig anwesend, die wärmsten Lobsprüche zollte. Als Alumnus der Thomasschule bildete er sich in allen musikalischen Dingen weiter aus und genoß namentlich Hiller's und Görner's Unterricht; doch blieb die Orgel sein Lieblingsinstrument. In seinem 14. Jahre wurde er Organist an der Freischule in Leipzig, und in seinem 16. auf Hiller's Empfehlung Konzertdirektor und Musikdirektor am fürstl. Schönburgischen Hofe, wo er drei Jahre blieb. Nachher blieb er wieder, um seine Studien noch zu vollenden, zwei Jahre in Leipzig, und wurde dann 1798 als Kantor und Musikdirektor in Greiz angestellt; um diese Zeit machte er eine Kunstreise durch Deutschland u. diese brachte ihm 1804 die Hoforganistenstelle in Altenburg ein, in welcher er seinen Vorgänger, den würdigen Krebs, 27 Jahre lang unermüdlich und gewissenhaft ersetzte, und überhaupt auf dem ganzen Gebiete der Kunst auf's Heilsamste und Förderndste thätig war. Von seinen zahlreichen und gediegenen Kompositionen sind nur wenige gedruckt.

Barthelemon, Hippolyt, geb. in Bordeaux im J. 1731, war im vor. Jahrhundert ein angesehener Violinspieler und Komponist, der zwar die meiste Zeit seines Lebens (außer seinen Kunstreisen) in England zubrachte, aber seine Ausbildung in Paris erhielt, und daselbst schon sehr jung für das Theater arbeitete. Er starb 1808 in London, wo seine Opern z. B. Pelopidas, the Maid of the Oaks, the Judgement of Paris vielen Erfolg hatten; außerdem hat B. für Violine und Klavier Mancherlei komponirt.

Bartholutius, Rufinus, ein Franziskanermönch, gehört unter die ältesten Contrapunktisten. Er stand in Bologna, Padua und Venedig als Komponist in hohem Ansehen, und soll der Erste gewesen sein, der für zwei abgesonderte Chöre zugleich setzte; er muß also schon vor Hadrian Willaert gelebt haben, da dieser es war, welcher diese Kunst weiter ausführte und verbreitete. Willaert lebte um 1540, also ist anzunehmen, daß B's Blüthezeit noch in's 14. Jahrh. zurückfällt.

Bartolini, Simone, gen. Perugino, um die Mitte des 16. Jahrh. Sänger der päpstl. Kapelle und damals für einen der größten römischen Tonkünstler gehalten, war Einer von Denen, die 1545 mit zum Trientiner Konzil geschickt wurden, hauptsächlich wohl, um über die kirchlich-musikalische Frage entscheiden zu helfen.

Digitized by Google

Bartolini, Vincenzo, ein Kastrat, war 1792 bei einer ital. Operngesellschaft in Kassel und zeichnete sich durch schöne Stimme, Fertigkeit und Ausdruck aus. Für ihn schrieb v. Apell (s. d.) mehrere seiner Bravour-Arien.

Baryphonus, Heinrich, ein verdienstlicher mus. Schriftsteller, der eigentlich Grobstimme hieß und seinen Namen des bessern Klanges wegen gräcisirte; er war Kantor zu Quedlinburg und um's J. 1580 in Wernigerode geb. Achtzehn Traktate soll er über Musik geschrieben haben, von denen aber nur vier im Drucke erschienen sind: Isagoge musica, Magdeb. 1609; Plejades Musicae etc., Halberstadt 1615; Ars canendi etc., Leipzig 1626 und 30; Institutiones Musico-Theoricae etc., Leipzig 1620. — Uebrigens ist auch das Wort Baryphōnus ein selten gebrauchter Kunstausdruck für Bassist. (*βαρύς*, tief, dumpf, und *φωνία*, die Stimme.)

Barypycni, s. Soni stantes.

Baryton, oder Viola di Bardone, ein Saiteninstrument früherer Zeit, von sehr angenehmen Ton; der Gestalt nach ist es der Viola da Gamba ähnlich, nur hat es ein breiteres, mit 7 Darmsaiten bezogenes Griffbrett, die mit dem Bogen angestrichen, und unter dem Griffbrett noch 16 Saiten von Messingdraht, die mit der Daumenspitze beim Spielen berührt werden; neun Bünde dienen zur Hervorbringung der halben Töne. Wegen der Schwierigkeit der Behandlung ist es nie sehr allgemein geworden.

Bas-dessus, (spr. bah-dessü), der franz. Name des tiefen oder Mezzosoprans.

Basile, Adriana, s. Baroni.

Basili (oder Basily), Andreas, ein Komponist der römischen Schule, war in der Mitte des 18. Jahrh. Kapellmeister an der Santa Casa in Loretto, und ist 1775 gest. Von seinen vielen ausgezeichneten Kirchensachen ist nur wenig gedruckt. — Sein Sohn Francesco B., geb. zu Loretto 1766, wurde nach dem Tode seines Vaters von seiner Mutter nach Rom gebracht und erhielt dort seine Ausbildung unter Jannaconi; er wurde Kapellmeister in Foligno, Macerata und auch in Loretto und hat viele vortreffliche Sachen für Kirche und Theater geschrieben, die sich theils an die gute ältere italienische Weise und theils an die unserer deutschen Meister anlehnen. Seine Erfolge waren nie sehr bedeutend und nachhaltig, denn seinen Landsleuten war er zu gründlich; auch hat ihn wohl die strahlende Sonne Rossini verdunkelt, wie so manchen andern ital. Komponisten. Er lebte noch im J. 1830.

Basilius, der Heilige, auch der Große genannt, geb. 329, gest. 379, war Bischof zu Cäsarea in Cappadocien und machte sich um die Kirchenmusik verdient durch die Einführung der Psalmodie in die griechische Kirche.

Basis, Grund, Grundlage wird bisweilen die tiefste Stimme einer Harmonie, oder der tiefste Ton eines Akkordes genannt. Wahrscheinlich kommt auch davon das Wort Baß her.

Baß, (franz. Basse, ital. Basso), heißt in einer Harmonie die tiefste oder unterste Stimme, und ist als solche das jeden Akkord charakterisirende und bestimmende Element. In einem jeden Tonstücke, oder in jeder ausgeführteren, mit harmonischer Unterstützung versehenen Melodie, ist der Baß das Fundament, auf dem das ganze harmonische und melodische Gebäude ruhet, daher er auch die Grundstimme, der

Digitized by Google

Ah, Love, but a day,
Be still as you are.
A thousand times I have thought
We could grow like two trees into one tree;
Could lie like a stone upon the hills we know
Subdued by the sun,
Touched by the wind,
Watched by the moon and stars,
Unmindful of time;
Could look into the river of life and see
Its reflection in our eyes;
Could feel our hearts beating as the heart of earth,
Nor ever turn away from the secret knowledge
Each of the other.
Ah, Love, but a day
Should bring us this peace
Clasped in close arms
Beyond all fear.
Ah, Love, but a day
Should kill us with delight
Quiet in death,
Beyond all fear.
Ah, Love, but a day
Should bring us to this end.

Song

Sing me a song of a lad that is gone,
Say, could that lad be I?
Merry of soul he sailed on a day
Over the sea to Skye.

Mull was astern, Rum on the port,
Eigg on the starboard bow;
Glory of youth glowed in his heart
Strength lay on brow and brain.

Mine be the grief, mine be the load,
Mine be the saddest fate;
Evil the dream I dreamed and broke
Bitterly, too late.

Fair rose the day and fair was the light,
Balmy and soft the breeze,
Rose of the world was the port of Skye
Ringed with the purple seas.

Chorus of birds and lowing of herds
Welcomed the maiden in;
Youth and the lad had stolen her heart;
Love was the song they sang.

Happy the day when wedded they were,
Happy the life they led;
Sing me a song of a lad that is gone,
Say, could that lad be I?

ſyſtem (für Alta Ottava oder Ottava Alta) — die Noten um eine Octave höher geſpielt werden läßt.

Baſſanelli, hieß ein jetzt veraltetes Blasinſtrument, unſerm Fagott ähnlich; es beſtand aus einer geraden und unten offenen Röhre von Holz, von deren oberem Ende eine in der Form des S (wie beim Fagott) gebogene, kleinere und dünnere Meſſingröhre nach unten geneigt zuging, an welche das Mundſtück (in der Art der Oboe- oder Fagottröhre) geſteckt wurde. Es hatte 7 Tonlöcher (wie bei den Schalmeyen), deren unterſtes mit einer Klappe verſehen war, und man brauchte es in drei Dimenſionen: auf der größten Gattung erſtreckte ſich der Umfang vom großen C bis zum kleinen f; auf der zweiten vom großen G bis zum eingeſtrichenen c, und bei der dritten und kleinſten Gattung vom kleinen d bis zum eingeſtrichenen g. Seinen Namen hatte das B. von ſeinem Erfinder Giovanni Baſſani, einem venetianiſchen Tonkünſtler zu Anfang des 17. Jahrh.

Baſſani, Giovanni Battiſta, einer der größten Violinſpieler ſeiner Zeit und fruchtbarer Komponiſt zu Ende des 17. Jahrh. Er war Corelli's Lehrer im Geigenſpiel und Vorbild ſeiner Kompoſitionen. Seine ſechs großen Opern, Kirchen- und Violinſachen machten außerordentliches Glück. Er ſtarb zu Bologna 1705 und war daſelbſt Kapellmeiſter an der Kathedralkirche und Mitglied der philharm. Akademie, auch Kapellmeiſter in Ferrara und Mitglied der Academia della morte daſelbſt.

Basse chiffrée, (ſpr. Baß ſchiffreh), die franz. Benennung der Generalbaßbezeichnung; ſ. Bezifferung und Generalbaß.

Basse contrainte, (ſpr. Baß kongträngt), oder Basso ostinato, nennen Franzoſen und Italiener dasjenige Baßthema von einigen Takten, das ſich das ganze Stück hindurch wiederholt, während die Oberſtimme in ihrem melodiſchen Fluſſe ſich frei geſtaltet; man ſieht ein, daß man es hier vom höhern künſtleriſchen Standpunkte aus eigentlich mit einer bloßen Spielerei zu thun hat; zur Uebung mag man ſich dergleichen geſtatten. Die Worterklärung iſt: gezwungener, hartnäckiger Baß.

Basse de Cromorne oder **Basse de Hautbois,** (ſpr. — Hoboa), iſt der veraltete franzöſiſche Name für das Baſſon oder Fagott.

Basse de Viole, iſt der alte franzöſiſche Name für die Viola da Gamba.

Basse de Violon, heißt im Franzöſiſchen auch der Contrabaß.

Basse double, (ſpr. — dubl), heißt bei den Franzoſen die größte Gattung des Contrabaſſes.

Baſſet, ital. Bassetto, iſt das Diminutiv von Basso und bedeutet einen jetzt außer Gebrauch gekommenen kleinen Contrabaß, der mit drei Saiten beſpannt, etwas größer als unſer Violoncell, aber nicht ſo groß wie unſere kleinſte Gattung von Contrabäſſen war. Dann bezeichnet man auch mit B. diejenige Stimme, welche, ſo lange die eigentliche Baßſtimme ſchweigt, die Grundſtimme ausmacht. Z. B. kommt es vor, daß man die Viola in Inſtrumentalſtücken, oder den Tenor bei Geſängen zeitweilig (natürlich in einer höhern Octave) als Grundſtimme auftreten läßt, um einen mehr zarten und weichen Effekt zu erzielen.

Basse-taille, (ſpr. Baß-talj'), die franz. Benennung der Baritonſtimme.

Digitized by Google

Baſſetchen, Bäßchen, die deutſche Benennung, die von Einigen für Baſſet (ſ. oben) gebraucht wird.

Baſſethorn, Corno di Bassetto, auch wohl Clarone (große Klarinette) gen., iſt ein Holzblaſeinſtrument und eine Abart der Klarinette, mit der es auch faſt gleiche Behandlungsweiſe hat. Es iſt in Paſſau 1770 erfunden worden, von wem weiß man nicht, und zu ſeiner jetzigen Vollkommenheit hat vorzüglich der Inſtrumentenmacher Theodor Lotz, der um 1782 in Preßburg lebte, beigetragen. Der Umfang des B. reicht vom großen F bis zum dreigeſtrichenen c durch alle chromatiſchen Töne, und ſein Klang iſt voll und rund, aber etwas trüber und ſchwermüthiger als der der Klarinette. Es iſt ſchade, daß das Inſtrument, welches doch z. B. in Mozart's Requiem und in mehreren ſeiner Opern einen ſo ſchönen Effekt macht, heutzutage faſt gar nicht mehr angewendet wird. — Das B. beſteht 1) aus einem Schnabel (wie bei der Klarinette) mit Blatt, vermittels deren es intonirt wird; 2) aus einem kurzen Kopfſtücke, Birn genannt, in welches der Schnabel eingeſchoben wird; 3) aus zwei Mittelſtücken; 4) aus dem ſogenannten Käſtchen, in welchem ſich der Wind dreimal wendet, (damit das Inſtrument nicht gar zu lang werde); 5) aus einer Stürze von Meſſing, welche in das Käſtchen geſteckt wird und der einer Trompete gleicht, nur daß ſie etwas breiter gedrückt iſt. Der obere Theil des Mittelſtückes hat drei Tonlöcher für die drei erſten Finger der linken Hand, auf der untern Seite das Daumenloch, neben welchem die Gis- und A-Klappen liegen, die der kleine Finger dirigirt. Das untere ſich krümmende Mittelſtück hat auch drei Tonlöcher für die rechte Hand, ferner die offene C- und die geſchloſſene Es-Klappe, welche der kleine Finger dirigirt; dann die verſchloſſene Cis-Klappe, deren Stange hinauf bis zum erſten Mittelſtück reicht, damit ſie der kleine Finger der linken Hand öffnen kann. In dem Käſtchen liegen die offenen H- und Cis-Klappen, welche ebenfalls der kleine Finger der linken Hand an langen Stangen regiert. Der Daumen der rechten Hand die auf der erſten Röhre des Käſtchens liegenden F- und G-Klappen. — Früher pflegte man dem B. eine bogenförmige Geſtalt zu geben (daher es auch Krummhorn hieß) und es mit Leder zu überziehen. Weil aber ein krummes Rohr nicht gebohrt werden konnte, ſo war man gezwungen, es auszumeißeln und zuſammen zu leimen. Durch dieſe Verfahrungsart vermochte man aber nicht die gehörige Rundung zu erzielen und der Ton wurde nicht ganz rein; man kam daher davon zurück, bohrte zwei Buchsbaumholz-Stücke aus, und zapfte ſie in einem ſtumpfen Winkel von ungefähr 140 Graden zuſammen. Um den Fingern freie Bewegung zu verſchaffen, befeſtigt man das Inſtrument vermittelſt eines Bandes an einem Knopfe des Rockes. Nun iſt noch hinzuzufügen, daß für das B. wie für die C-Klarinette notirt wird, daß es aber eine reine Quinte tiefer ſteht als die C-Klarinette, alſo C-dur wie F-dur klingt; ferner daß die gebräuchlichſte Stimmung in F iſt, daß die B-Scalen die bequemeren ſind, daß die zwei tiefſten Töne groß F und G (dem Klange nach) nicht gebunden und nicht ſchnell nach einander angegeben werden können, da die beiden Klappen mit dem Daumen regiert werden, und daß man in der tiefern Region ſchnelle Läufe und ſchwere Figuren vermeide. — Anweiſungen für das B. giebt es von Backofen, Iwan Müller, Vanderhagen u. ſ. w.

Baſſetpommer, ſ. Bombard oder Pommer.

Digitized by Google

Basstiste oder Bassschnalle, über dem Fuß zur senkrechten Riemlochreihe in der Form von der Basstiefel, s. Stiefel und Tafel.

Bastspitze, nicht zu der heutigen Modetracht noch weit hat Bastmatte genannt.

Bastsuppe, in Bayern, wenig gebräuchliche Form für Bastsuppe, s. d.

Bast, Bastgut (Bot. Technik), ein vorwiegender technischer Bestandteil, 1) der Pflanzen, s. d., und 2) der Bastzellen oder Bastfasern (s. d.). Dem, was in Holz, Rinde, Mark, Wurzel und der Samenschale und den Knollen- und Knospenschuppen der Pflanzen, den Früchten, den Blättern, den Blütenteilen, den Samen, den Knollen, Zwiebeln, Wurzeln, den Stengeln, den Ranken, den Blattstielen, den Blattspreiten, den Blattadern, den Blattrippen, den Blattnerven, den Blattscheiden, den Blattstacheln, den Blattborsten, den Blattdrüsen, den Blattschuppen, den Blattschildern, den Blattwarzen, den Blattzähnen, den Blattlappen, den Blattfiedern, den Blattfingern, den Blattgelen

melodiſch und gut rhythmiſch; auch ſoll in ihnen die herrſchende Tonart beſtimmter ſein, als in den meiſten Werken jener Zeit.

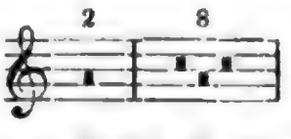
Bates, (ſpr. Behts), Joah, war gegen das Ende des vor. Jahrh. in England als Komponiſt von Opern und Inſtrumentalſachen ſehr beliebt; auch leitete er die großen Aufführungen zu Händel's Gedächtnißfeier und hatte die Akademien für alte Muſik in London (1776) mit begründen helfen, deren Dirigent und Vorſteher er lange Zeit war. Er ſtarb den 8. Juni 1799. — Seine Frau Sara, geb. Harrop, war eine vortreffliche Sängerin.

Bathioli oder **Batioli**, ein vorzüglicher Guitarre-Virtuos und fruchtbarer Komponiſt für ſein Inſtrument, lebte bis in die dreißiger Jahre (unſeres Jahrh.) meiſt in Wien, wo auch ſeine Kompoſitionen erſchienen ſind. (Solo's, Variationen, Quartetten, Duos, Trios, Guitarrenſchule, Guitarren-Flageolettſchule u. ſ. w.)

Batka, Lorenz, geb. im J. 1705 zu Liſchan, geſt. 1759 in Prag, ein gründlicher und fertiger Orgelſpieler und Muſikdirektor an mehreren Kirchen in Prag. Er hinterließ 5 Söhne, die als ausübende Muſiker ſich einen ſehr geachteten Namen in der Welt erworben haben: der älteſte, Martin, geb. 1742 und geſt. 1779 zu Prag, war ein vortrefflicher Violinſpieler; der zweite, Wenzel, geb. 1747 zu Prag, hatte ſich zu einem Fagottiſten und Tenorſänger von Bedeutung herangebildet und war Kammermuſikus beim Fürſtbiſchof von Breslau in Johannisberg; der dritte, Veit, geb. d. 29. Mai 1754 war ein vorzüglicher Oboiſt und Flötiſt (nach Anderen Hornvirtuos) und Kammermuſikus des Herzogs von Kurland in Sagan; Michael, der vierte Sohn des Lorenz, war beim Theaterorcheſter in Prag angeſtellt und ſpielte ausgezeichnet Geige; der fünfte endlich, Anton, den 21. Novbr. 1758 geb., war vorzugsweiſe Sänger mit einer wunderſchönen Baßſtimme, und nebenbei fertiger Orgel-, Violinſpieler und Horniſt; er kam, wie ſein Bruder Wenzel, in die Dienſte des Fürſtbiſchofs von Breslau.

Batka, Thekla, geb. Podlesca, Gattin des Veit Batka (ſ. oben), war noch zu Anfang unſeres Jahrh. eine angeſehene Sängerin. Sie iſt 1765 zu Beraun in Böhmen geboren und wurde von Hiller in Leipzig ausgebildet, der ſie nebſt ihrer Schweſter Marianne als reiſende Harfenmädchen fand. 1782 debutirte ſie in Leipzig, und das Jahr darauf erhielt ſie einen Ruf in die Kapelle des damaligen Herzogs von Kurland. 1800 machte ſie, nachdem ſie den Veit B. geheirathet hatte, eine Reiſe durch Deutſchland, und ſang auch wieder in Leipzig mit großem Beifall. Aus dem Kunſtleben ſcheint ſie ſich im J. 1807 zurückgezogen zu haben, und geſtorben iſt ſie wahrſcheinlich in den zwanziger Jahren, etwa 1822. Das Denkmal Hiller's in Leipzig bei der Thomasſchule haben ihrem würdigen Lehrer die beiden Schweſtern ſetzen laſſen.

Bâton, (ſpr. Batong), Stab, nennen die Franzoſen die ſogen. große Pauſe, d. h. die Pauſe von mehreren Takten, welche zuweilen folgendermaßen bezeichnet wird



Bâton de mesure (ſpr. batong de Meſür) iſt die franz. Benennung für die Rolle oder den Stab, mit dem der Dirigent den Takt angiebt.

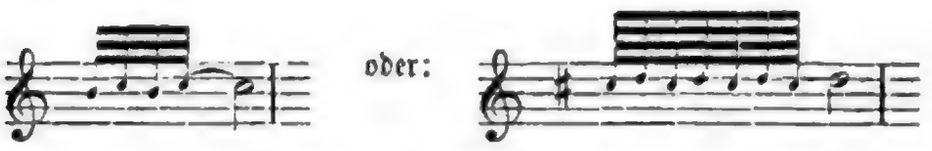
Digitized by Google

Batta, Alexander, ein in Frankreich sehr beliebter Violoncellist unserer Zeit, der sich nicht sowohl durch bravourmäßiges Spiel, als durch schönen Vortrag des Kantabile auszeichnet, und namentlich durch seine Uebertragung Schubert'scher Lieder für das Violoncell und durch die Wiedergabe derselben vielen Succeß gehabt hat. Er ist wahrscheinlich in den zwanziger Jahren geboren.

Batten, Adrian, ein englischer Kirchenkomponist und Organist, der ungefähr in dem Zeitraume von 1640—80 blühete. Er war ein guter Harmoniker der alten Schule.

Battement, (spr. Battemang), ital. Battimento, ist eine alte Verzierungsmanier ähnlich dem Mordent (s. d.), welche darin besteht, daß einem melodischen Hauptton ein kurzer Triller zwischen diesem (Hauptton) und dem einen halben Ton tiefer liegenden Hülfston, und zwar mit letzterem anfangend, vorausgeschickt wird, z. B.

Beisp. 47.



Der Mordent unterscheidet sich vom B. dadurch, daß der Vorschlags-Triller mit dem Hauptton selber beginnt, und den Hülfston nachschlagen läßt.

Batteux, (spr. Battöh), Charles, geb. den 7. Mai 1713 zu Allend'huy bei Rheims, gest. in Paris den 14. Juli 1780, war einer der berühmtesten Aesthetiker seiner Zeit. Durch sein Werk: les Beaux-arts réduits à un seul principe, (später zum Cours de belles lettres erweitert), von Ramler und J. A. Schlegel auch in's Deutsche übersetzt, hat er der musikalischen Kunst insofern geschadet, als er darin die Theorie aufstellte: die Kunst müsse eine bloße Nachahmung der Natur sein. Somit ist er der kräftigste Vertheidiger der Tonmalerei und die Anhänger derselben haben auch lange Zeit auf B. geschworen und ihre Axiome aus seinem Werke hergeholt; nur stellt sich bei näherer Prüfung heraus, daß dieser Apostel des materialistischen Prinzips, wie gar viele Gelehrte, die über Musik geschrieben haben, von dieser nicht den leisesten Begriff hatte.

Battimento, s. Battement.

Battishill, Jonathan, geb. in London 1738 und gest. den 10. Decbr. 1801 zu Islington, war ein in England geschätzter Komponist und Orgelspieler. Von seinen Werken sind in Deutschland nur die Oper „Alcmena" und einige Gesänge bekannt geworden. Von seinen Kirchensachen wird viel Rühmliches gesagt.

Battistine, Giacomo, ein ital. Kirchenkomponist zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh., war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Novara. Publicirt sind von ihm Motetti sacri, 1698, und Armonie sagre, 1700; letzteres enthält zwölf lateinische Stücke für 1, 2 und 3 Singstimmen, mit oder ohne Begleitung von Violinen.

Batton, (spr. Battong), Désiré Alexander, geb. den 2. Jan. 1797 in Paris, war im Pariser Konservatorium Schüler Cherubini's im Contrapunkt, und erhielt auch für seine Kantate „La mort d'Adonis" den ersten Preis, der ihm das Recht gab, auf Staatskosten mehrere Jahre zu seiner ferneren Ausbildung im Aus-

Digitized by Google

lande zu reiſen. Er hat ſeit dem J. 1818 verſchiedene Opern aufführen laſſen, die, wie man verſichert, meiſt durch ihre ſchlechten Libretti, kein Glück machten, z. B. la fenêtre secrète, Ethelwina, le prisonnier d'état u. ſ. w. In den letzten 20 Jahren hat man nichts mehr von ihm gehört; er iſt in Folge ſeiner Fiasko's von der Oeffentlichkeit zurückgetreten und hat das Geſchäft ſeines Vaters, eine Fabrik künſtlicher Blumen, übernommen.

Battuta, der Taktſchlag, die Taktbewegung. A battuta, ſ. A. Präpoſ.

Baudiot, (ſpr. Bodioh), Karl Nikolaus, geb. zu Nancy d. 29. März 1773, geſt. 1849, war von 1802 bis 1832 Profeſſor des Violoncell's am Pariſer Konſervatorium und auch erſter Violoncelliſt an der königl. Kapelle daſelbſt. Er war ein vortrefflicher Spieler und noch beſſerer Lehrer, wie ſeine Nouvelle Méthode de Violoncelle beweiſt; auch hat er an 24 meiſt ſchätzenswerthe Kompoſitionen für ſein Inſtrument geliefert und ſein Antheil an der Violoncellſchule des Konſervatoriums zu Paris, außer ihm noch von Baillot, Levaſſeur und Catel redigirt, iſt nicht gering.

Baudron, Antoine Laurent (ſpr. Bodrong Angtoan Lorang), geb. den 16. Mai 1743, war von 1766—1822 Orcheſterdirigent am Théâtre français und hat in dieſer Eigenſchaft viele Stücke zu verſchiedenen Dramen, Tragödien u. ſ. w. komponirt, u. A. neue Muſik zu Roſſeau's „Pygmalion", die Muſik zum dritten Akt der „Athalie", Lieder in Beaumarchais' „Mariage de Figaro"; von allen dieſen Sachen aber iſt nichts gedruckt. — B. ſtarb im J. 1834, 91 Jahre alt.

Bauer, Franz, um 1748 zu Gitſchin in Böhmen geb., war ſchon Geiſtlicher und zwar Subdiakonus, verließ aber ſeinen Stand und widmete ſich der Muſik, von Mozart aufgemuntert, der ihn in Prag Violine ſpielen hörte. Nach eifrigen Studien durchreiſte er mit ſeiner Frau, die ſich zur Virtuoſin auf dem Pſalterion ausgebildet hatte, einen großen Theil von Europa, und überall erhielt das Künſtlerpaar den reichſten Beifall. Von 1798 an haben ſich Beide aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen.

Bauer, Joſeph, Kapellmeiſter des Fürſtbiſchofs von Würzburg, geb. um 1740, geſt. um 1795, war ein ſehr fertiger Klavierſpieler und achtbarer Komponiſt für ſein Inſtrument; beſonders gerühmt werden ſeine Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, die in den Jahren 1772—76 erſchienen. — Ob die begabte Dilettantin, Katharina Bauer, die zu Ende des vorigen Jahrh. in Würzburg lebte, und als vortreffliche Klavierſpielerin und Komponiſtin geſchätzt wurde, Joſeph B's. Tochter iſt, können wir nicht mit Gewißheit ſagen. Hinzufügen wollen wir nur noch, daß ſie eine Schülerin Sterkel's war.

Bauer, (....), um 1786 Hofrath in Berlin, iſt bemerkenswerth als Erfinder zweier Arten von Fortepiano's, die er Crescendo und Royal Crescendo nannte (ſ. d. Art.). Auch erwarb er ſich Verdienſte um die zweckmäßigere Einrichtung der ſogen. Spieluhren, die damals ſehr in Aufnahme waren.

Bauer, Chryſoſtomus, ein geborener Würtemberger und geſchickter Orgelbauer zu Anfang des vor. Jahrh. Er war der Erſte, der bei größeren Orgelwerken die nöthige Quantität Wind nicht durch die Zahl der Bälge, wie früher üblich war, ſondern durch die vermehrte Größe derſelben hervorbrachte. So gab er bei einer Reparatur der Münſterorgel in Ulm derſelben ſtatt ihrer bisherigen 16 kleineren

Digitized by Google

Bälge, 8 größere, und erzielte dadurch mehr Gleichmäßigkeit und Druckſtärke der Windmaſſe. Dieſes Beiſpiel iſt ſeitdem nachgeahmt worden.

Bauerflöte, oder **Bauerpfeife**, auch **Feldflöte** genannt, iſt eine gedeckte Flötenſtimme in der Orgel von nur 1 oder 2 Fußton.

Bauerleyer, der veraltete Name der Leyer (ſ. d.).

Bauerſachs, Chriſtian Friedrich, geb. zu Pegnitz im Ansbachiſchen den 4. Juli 1767, war Virtuos auf dem Baſſethorn und dem Violoncello und auch Komponiſt. Bis zum J. 1790 hatte er eine Stelle an einem der kleinen rheiniſchen Höfe, und reiſte nachher bis zum J. 1802 als Virtuos und um eine Anſtellung zu ſuchen, die er aber nicht fand. Was nachher aus ihm geworden iſt, und ob er derſelbe iſt, der in Klausthal als Bergoffiziant noch 1841 lebte, wie behauptet wird, wiſſen wir nicht. Er wird neben ſeiner Fertigkeit auch als gebildeter Muſiker überhaupt gerühmt und war der Erſte, der in Deutſchland ein Baſſethorn mit einem Knie beſaß, ungleich der bis dahin verfertigten Art in Form eines Halbkreiſes; er hatte ſich dies Inſtrument aus London verſchafft. Nachſchr.: B. ſtarb den 14. Decbr. 1845 zu Sömerda bei Erfurt.

Baumbach, Friedrich Auguſt, geb. 1753, geſt. am 30. Novbr. 1813 in Leipzig, war erſt Muſikdirektor am Theater in Hamburg, privatiſirte aber von 1789 an in Leipzig. Er war Meiſter auf dem Pianoforte und auf der Mandoline, hat in den verſchiedenſten Gattungen ſich als einſichtsvoller Komponiſt bewährt und war nicht unbedeutend als muſikaliſcher Schriftſteller, wie die von ihm herrührenden muſikaliſchen Artikel in dem bei Voß in Leipzig erſchienenen „Handwörterbuch der ſchönen Künſte“ beweiſen. (Viele Geſangkompoſitionen, Klavierſonaten, Trios, Violinduetten, Konzerte u. ſ. w.)

Bäumel, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. ſehr berühmter Violinvirtuos, geb. um 1730 und geſt. 1796 in Bamberg als Muſikdirektor daſelbſt. — Machte viele Kunſtreiſen.

Baumgarten, Karl Friedrich, ein Deutſcher von Geburt, aber ſchon früh in England nationaliſirt, war daſelbſt als einer der größten Meiſter auf der Violine und Orgel geſchätzt, und auch als Komponiſt hochangeſehen. Von 1780 bis zu Ende des Jahrh. war er Orcheſterdirektor am Covent-Garden-Theater. (Die Oper „Robin Hood“, Kompoſitionen für Kirche und Kammer.)

Baumgärtner, Johann Baptiſt, geb. 1723 zu Augsburg und geſt. den 18. Mai 1782 als Kammermuſikus des Fürſtbiſchofs von Eichſtädt, galt für einen der größten Violoncell-Virtuoſen des vorigen Jahrh. Er machte Kunſtreiſen durch Deutſchland, England, Holland, Schweden und Dänemark, und war in Amſterdam (1774) und in Stockholm (1778) angeſtellt. Er hat viel für ſein Inſtrument komponirt; am meiſten zu rühmen iſt aber ſeine: Instruction de Musique théorique et pratique à l'usage de Violoncelle (im Haag erſchienen), ein Lehrbuch von gründlicher und klarer Darſtellung, das auch in's Deutſche und Engliſche überſetzt worden iſt.

Bauſtetter, Johann Konrad, Klaviervirtuos und Komponiſt aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrh. (Sonaten, Konzerte, Suiten für Klavier, Flötentrios, Trios für Violine, Oboe und Violoncello.)

Digitized by Google

Baverini, Francesco, ein ital. Contrapunktist, soll nach Fétis der Erste gewesen sein, welcher um's Jahr 1440 ein Drama „la conversione di San Paolo" in Musik gesetzt hat.

Bawr, Gräfin von, von französischen Eltern in Stuttgart 1776 geb.; ihr Familienname war Changran. Sie kam sehr jung nach Paris, erhielt eine glänzende Erziehung und bildete sich unter Gretry in der Musik aus, die sie aber nur als Dilettantin betrieb. Ihre Hauptbeschäftigung waren schriftstellerische Arbeiten, und unter diesen giebt es auch eine kleine Histoire de Musique (Paris 1823), die einen Theil der Sammlung „Encyclopédie des Dames" ausmacht und von Aug. Lewald unter dem Titel: „Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst" in's Deutsche übersetzt wurde.

Barmann, (....), 1784 im Nassauischen geb. und gest. 1829 zu Straßburg, hatte sich zuerst der Zeichnenkunst gewidmet, ergab sich aber 1810 in Straßburg, durch das Violoncellspiel Berteau's angeregt, ganz der Musik. Er übte unter des Genannten Leitung das Violoncell und wurde 1816 im Orchester angestellt. 1822 ging er nach Paris und genoß am dasigen Konservatorium namentlich Choron's Unterricht; nach dem Muster von dessen Singinstitut errichtete er in Straßburg 1824 eine Musikschule und eine Singakademie, und erwarb sich viel Verdienst um die Verbreitung klassischer Musik.

Bayer, Andreas, geb. 1710 zu Gesenheim bei Würzburg, und gest. in letzterer Stadt 1749, war ein sehr bedeutender Organist an der dortigen Domkirche, und merkwürdigerweise auch zu gleicher Zeit prakticirender Advokat. Künstler und Dilettanten von nah und fern kamen nach Würzburg, um sein Spiel zu bewundern.

Bayer, Anton, geb. 1785 in Böhmen, zeigte schon in frühester Jugend vorherrschende Neigung und viel Talent zur Musik, mußte aber nach dem Willen seiner Eltern Jurist werden, und studirte in Prag von 1802—5, während welcher Zeit er aber seine musikalische Ausbildung durchaus nicht vernachlässigte, ja sogar die böhmische und deutsche Volksoper dirigirte und viele Piecen für diese komponirte. Nach seinen Studienjahren reiste er in Deutschland, Frankreich und Italien, um der Militärpflichtigkeit zu entgehen, und producirte sich als Flöten- und Klavierspieler. Nach dem Wiener Friedensschlusse kehrte er in sein Vaterland zurück, wurde zunächst als Sekretär und Musiklehrer beim Grafen Gallas, daneben auch als erster Flötist am Theaterorchester in Prag angestellt, und erhielt endlich die Stelle als Professor der Flöte am Konservatorium. Im J. 1823 wurde er Hypotheken- und Pfandbücher-Verwalter auf der Herrschaft Reichenbach, ohne aber die Musik zu quittiren. Von seinen früheren Kompositionen hatten besonders seine Tänze einen bedeutenden Ruf; später setzte er die Musik zu vielen komischen Operetten, z. B. „Tausendsassa", „Böhmische Amazonen", „Frau Ahndl", „der indianische Gaukler im Krähwinkel" ꝛc., daß er auch der erste Lehrer der nachher so berühmt gewordenen Henriette Sontag gewesen ist, sei hier noch erwähnt.

Bayer, Karoline, geb. im J. 1758 in Wien, war von 1775 bis 1800 ungefähr eine berühmte Violinvirtuosin, die ziemlich alle deutschen Fürstenhöfe besuchte und überall den reichsten Beifall erhielt.

Bayr, Georg, geb. zu Bölmischbrod 1773 und gest. in Wien 1833, war ein

Digitized by Google

bedeutender Flötenvirtuose, der besonders nach seiner Rückkehr von einer großen Kunstreise in Wien vom J. 1810 an ungemeines Furore machte. Er verstand es, auf der Flöte Doppeltöne hervorzubringen, seine Methode hierzu ist aber unvollendet geblieben. Auch soll er der Erfinder des Panaulons sein, einer gekrümmten Flöte, die außer einem stärkern Tone auch noch nach der Tiefe zu einen Umfang bis in's G der kleinen Oktave hatte; es ist aber dieses Instrument nicht allgemein geworden. Außer einer Flötenschule hat B. auch Konzerte, Solos, Capricen, Polonaisen u. s. w. für sein Instrument verfaßt.

Bazzini, Antonio, geb. etwa 1816 in Italien, ist einer der bedeutendsten Violinvirtuosen unserer Zeit; neben einer eminenten Fertigkeit und Leichtigkeit in der Ueberwindung aller modernen technischen Schwierigkeiten, zeichnet ihn ein weicher, schöner Ton und ein vortrefflicher Vortrag der Cantilene aus. Seine Kompositionen sind zwar nicht mehr als bloße Virtuosenstücke — sogen. Fantasien über italienische Opernmelodien u. s. w. — aber sie sind geschmackvoll ausgestattet und dankbar für den Spieler.

Bazzino oder **Bazzani,** Francesco, ein berühmter italienischer Komponist und Theorbist des 17. Jahrh. Er war in Lovero im Venetianischen geboren, erhielt seine Ausbildung in Bergamo, woselbst er auch Organist an der Kirche Maria Maggiore wurde. Von da ging er an den Hof von Modena, später nach Wien und dann wieder zurück nach Modena, wo er bis 1636 blieb und in hohen Ehren gehalten wurde; Familienverhältnisse nöthigten ihn nach Bergamo zurückzugehen, wo er am 15. April 1660 starb. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind in Deutschland nur bekannt geworden: La Representazione di S. Orsola, con diversi stromenti (ein Oratorium), Sonate di Tiorba und Kanzonetten. Sein älterer Bruder, Natale B., war Organist in Venedig und besonders als Kirchenkomponist beliebt, doch hatte er nicht den weitverbreiteten Ruhm seines jüngern Bruders, den man doch sogar auch in Deutschland bewunderte. Er starb 1639 und hat Messen, Psalmen, Motetten und Arien gedruckt hinterlassen.

B-dur, ist diejenige unserer sogen. harten Tonarten, in welcher die elfte Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter zum Grundton angenommen ist. Sie hat zwei b, vor h und e, zur Vorzeichnung.

Be, ist die 7. Silbe der Graun'schen Damenisation, (s. Alphabet).

Beantwortung, s. Antwort und Fuge.

Beard, (spr. Berd), John, geb. zu London 1716, ein ausgezeichneter englischer Tenorsänger, der von 1734 an eine lange Reihe von Jahren das Publikum entzückte, und besonders in dem Zeitraume von 1740 — 60 und unter Händel's Direktion seine höchsten Triumphe feierte. Er starb 1791 in London.

Beatti, James, (spr. Bihti, Dschehms), Professor der Philosophie in Edinburg und Aberdeen, geb. 1735 zu Lawrencekirk in der Grafschaft Kincardine in Schottland und gest. 1803 zu Aberdeen; er war ein Gegner Hume's, wie seine Schrift: Essays on the Nature and Immutability of Truth (1783) beweist, und die erste Abhandlung daraus, die schon 1779 (auch deutsch) erschien, ist für den Musiker von großem Interesse; sie führt den Titel: Essay on Poetry and Music, as they

Digitized by Google

affect the Mind, zu Deutsch: „Ueber Poesie und Musik, insofern sie unser Gemüth bewegen."

Beaumarchais, (spr. Bomarschäh), Pierre Augustin Caron de, der geistreiche Schriftsteller und Verfasser des „Barbier de Séville" und „Mariage de Figaro", (nach denen die Texte zu Rossini's und Mozart's Opern bearbeitet sind), ist hier insofern zu erwähnen, als er zuerst sich der Musik widmete, und namentlich als Harfenspieler am Hofe Ludwigs XV. so viel Glück machte, daß er sogar als Lehrer der Prinzessinnen angestellt wurde. Ferner soll auch von ihm die Erfindung und Verbesserung der Pedalharfe herrühren, welches Instrument nachher Cousineau noch mehr vervollkommnete; dann hat er auch vieles komponirt (wovon aber nichts gedruckt ist) und in seinen berühmten Memoiren finden sich mannichfache Bemerkungen über die Musikzustände seiner Zeit u. s. w. Ueber sein vielbewegtes Leben, wie über sein Wirken als Schriftsteller, Staats- und Geschäftsmann sind seine angeführten Memoiren, so wie die von ihm selbst verfaßte Lebensbeschreibung „Mes six époques" die beste Quelle; wir wollen nur anführen, daß der äußerst talentvolle und vielseitig begabte Mann zu Paris den 24. Jan. 1732 geb. und daselbst den 17. Mai 1799 gestorben ist.

Beaumavielle, (spr. Bomawiell'), ein Tenorist des 17. Jahrh., ist merkwürdig als der erste Sänger, welchen Lulli im J. 1672 bei Errichtung der Oper in Paris aus Languedoc kommen ließ. Er starb im J. 1688.

Beaumesnil, Henriette Adelaide Villard de, geb. den 31. Aug. 1758 und gest. zu Paris 1813, war von 1766 bis 1781 eine ausgezeichnete Sängerin an der Pariser Oper und dabei auch nicht unbedeutende Komponistin von Instrumentalsachen und Opern, z. B. Les Saturnales, Anacréon, les fêtes grecques et romaines, les Législatrices.

Beauplan, (spr. Boplang), Amedée de, geb. in Paris um 1794, Verwaltungsbeamter und guter Dilettant, hat viele Romanzen geschrieben, von denen einige, z. B. l'enfant du régiment, Dormez mes chères amours, l'Ingénue u. s. w. sehr en Vogue waren. Auch eine komische Oper „l'Amazone" ist von ihm aufgeführt worden.

Beauvarlet, s. Charpentier.

Bebisation, s. Alphabet.

Bebung, oder Tremuliren, ist die Manier, einem ausgehaltenen Ton auf Streichinstrumenten oder beim Singen ein Erzittern, Erbeben zu verleihen; von wahrem Gefühl diktirt und an richtiger Stelle angebracht, ist dies von großer Wirkung. Wird es aber, wie heutzutage bei erschlafften italienischen oder italienisirenden Sängern und Sängerinnen, und bei sentimentalen Geigern geschieht, überall angewendet, wo gar keine Rede von Leidenschaft oder Innigkeit ist, so ist es lächerlich und ekelhaft wie alles Grimassenhafte. Der Versuch einiger Geiger, z. B. Spohr's, die Bebung an den geeigneten Stellen durch das Zeichen ~~~ über der Note anzudeuten, scheint keine Nachahmung gefunden zu haben.

Bécarre, ist der franz. Name für das Auflösungszeichen (♮).

Beccatelli, Giovanni Francesco, zu Anfang des vor. Jahrh. Kapellmeister zu Prato im Florentinischen, und gest. 1734, war Komponist und vorzugsweise

Digitized by Google

muſikaliſche Schriftſteller, und als ſolcher hat er eine Menge von Abhandlungen geſchrieben, deren Titel der dafür ſich Intereſſirende bei Fétis, Walter, Gerber, Padre Martini u. ſ. w. nachſehen möge.

Becher, A. J. Dr., muſikaliſcher Schriftſteller und Komponiſt in Wien, betheiligte ſich an der Revolution daſelbſt im J. 1848 und wurde ſtandrechtlich erſchoſſen im Herbſte deſſelben Jahres.

Beck, David, berühmter Orgelbauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu Halberſtadt. Sein berühmteſtes Orgelwerk war das in der Schloßkirche zu Grüningen von 59 Stimmen, 2 Manualen und einem Pedal, wofür er 10,000 Thaler erhielt.

Beck, ein vortrefflicher Baritoniſt unſerer Zeit in Wien.

Beck, Franz, geb. um's J. 1730, geſt. in Bordeaux den 31. Decbr. 1809, ein gebildeter Komponiſt und fertiger Violinſpieler. 1770 war er Kammermuſikus in Mannheim und 1777 machte er eine Kunſtreiſe nach Frankreich, auf welcher er eben in Bordeaux als Konzertmeiſter angeſtellt wurde. Seine Kirchenmuſiken und Sinfonien werden hochgerühmt; namentlich werden ein Stabat mater, Credo und Gloria Patri als meiſterhaft hervorgehoben.

Beck, Joſepha, geb. Scheefer, war um das J. 1788 Sängerin am Nationaltheater in Mannheim und kam 1797 nach München. Sie war eine vortrefflich gebildete Sängerin (Schülerin der berühmten Madame Wendling) und glänzte beſonders in Mozart'ſchen Opern, als „Konſtanze" in der „Entführung" z. B. Geſtorben iſt ſie 1816 in München, nachdem ſie eine längere Zeit ſchon vom Theater zurückgetreten war.

Becken, türkiſche Becken, Cinellen, ital. Piatti, (bei den Alten Paukencymbeln genannt) ſind zwei runde Scheiben von Meſſing, auch von Silber, in der Größe eines Tellers, die aber in der Mitte eine halbrunde Vertiefung wie ein Becken haben, an welcher an der Außenſeite ein Griff von Leder befeſtigt iſt, vermittelſt deſſen ſie mit beiden Händen gehalten und ſtreifend aneinander geſchlagen werden. Sie gehören zu den ſog. kruſtiſchen oder Schlaginſtrumenten und eigentlich in die Militärmuſik, wo ſie im Verein mit der großen Trommel zur ſchärfern Markirung des Rhythmus dienen; doch benutzt man ſie auch in Opern und Sinfonien mit gutem Effekt bei Stücken von feſtlichem, glänzendem Charakter, der Märſche und Aufzüge gar nicht zu gedenken. In unſeren Tagen wird mit den Becken wie mit der großen Trommel, wie männiglich bekannt, ein arger Mißbrauch getrieben, und ihr ſchwirrender, ſchriller Klang verfolgt Einen auf Wegen und Stegen, ſelbſt bis in die Ritornelle italieniſcher Opern-Arien. Die Noten für die Becken, die nur eine rhythmiſche und keine toniſche Bedeutung haben, werden auf eine beliebige Zeile des Fünflinienſyſtems notirt und wird ihnen ein Violin- oder Baßſchlüſſel vorgeſetzt; gewöhnlich gehen ſie mit der großen Trommel und werden daher mit dieſer auf eine und dieſelbe Stimme geſchrieben.

Becker, Karl Ferdinand, geb. den 17. Juli 1804 in Leipzig, war bis vor einigen Jahren, wo er ſeine Stelle niederlegte, Organiſt an der Nikolaikirche und Lehrer am Konſervatorium in Leipzig. Er iſt einer der bedeutendſten Orgelſpieler Deutſchlands und ein vortrefflicher muſikaliſcher Schriftſteller, auch hat er mancherlei,

Digitized by Google

namentlich für sein Instrument, komponirt. Seine literarische Thätigkeit ist eine dreifache: eine historische, bibliographische und kritische, und auf allen drei Feldern hat er Rühmliches geleistet, wofür z. B. seine „Hausmusik", eine Art Geschichte der Kammermusik der früheren Zeit, seine „systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit", und seine vielen kritischen Aufsätze in der „Leipziger Allgem. musik. Zeit.", sowie in der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" die vollgültigsten Beweise sind. Die behagliche Muße, in welcher er fern dem Parteigetriebe unserer zerfahrenen Zeit lebt, wird ihn hoffentlich nicht einer Thätigkeit entfremden, die der Kunst so mannichfach schon genützt hat, und ferner noch nützen soll.

Becker, Johann, geb. den 1. Septbr. 1726 zu Helsa bei Kassel, gest. daselbst 1803 als Hof- und Stadtorganist, war ein vortrefflicher Orgelspieler und einsichtsvoller Komponist; von seinen vielen Kirchenkompositionen ist aber nichts im Druck erschienen. Sein erstes Werk war: „Choralbuch zu dem bei den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuche".

Becker, Julius, ein Komponist sehr hübscher ein- und mehrstimmiger Lieder ꝛc., Kritiker und überhaupt musikalischer Schriftsteller unserer Zeit, geb. zu Freiberg, lebte lange Zeit in Leipzig und hat sich nach seiner Verheirathung auf eine Besitzung in Sachsen zurückgezogen, von wo aus man nur noch selten von ihm hört. Sein kleiner Roman „die Neuromantiker" ist einer Zeitströmung (der Schumann'schen Richtung) zulieb entstanden, hat aber in formeller und musikalisch-ästhetischer Beziehung keine Bedeutung.

Beckmann, Johann Friedrich Gottlieb, Organist an der neuen Kirche in Celle, geb. 1737 und gest. den 25. April 1792 in Celle, war einer der geschicktesten Klavierspieler des 18. Jahrh., der neben der gründlichsten Musikbildung auch die Gabe des freien Fantasirens in hohem Maße besaß. Seine vielen Klavierkompositionen waren ungemein beliebt, auch wurde eine Oper von ihm „Lukas und Hannchen" 1782 in Hamburg mit großem Beifall gegeben.

Becquié, J. M., 1800 in Paris geb., den 10. Novbr. 1825 daselbst gestorben, ein guter Flötist und Schüler Tulou's; trotz seines jungen Lebens hat er doch viel für sein Instrument komponirt, und in seinen Sachen ist viel Geschmack und Eleganz.

Beczwarzowski, Anton, Klavier- und Orgelspieler, auch Komponist, geb. in Jungbunzlau in Böhmen ungefähr 1758, war 1777 Organist in Prag, kam von da nach Braunschweig, gab aber 1796 seine Stelle daselbst auf und privatisirte in Bamberg; 1800 ging er endlich nach Berlin, wo er auch (wann? ist unbekannt) gestorben zu sein scheint. Von seinen Kompositionen werden als gehaltvoll nur seine Gesänge und einige Orgelsachen gerühmt; seine Klavierkompositionen sind meist seicht, doch gefällig und glänzend.

Beda, mit dem Beinamen Venerabilis, der Ehrwürdige, ein angelsächsischer Benediktiner-Mönch, der am wahrscheinlichsten 672 in der Diöcese Durham in England geb. und 735 gestorben ist. Er lebte in den Klöstern von Weremouth und Jarrow, und seine umfassenden Kenntnisse und für seine Zeit tiefe Gelehrsamkeit machten ihn zu einem Gegenstande theils der Verehrung und Bewunderung, theils aber auch der Furcht. Ihm wurden zwei Abhandlungen über Mensural-Musik zuge-

Digitized by Google

ſchrieben, die ſich allerdings auch in der Kölner Ausgabe ſeiner Schriften (1612 und 1688) finden; es iſt aber jetzt mit ziemlicher Gewißheit nachgewieſen, daß die eine dieſer Abhandlungen wenigſtens — De Musica quadrata seu mensurata — untergeſchoben und von einem Neuern, der vielleicht auch Beda geheißen, verfaßt iſt, daher dieſer auch der Pſeudo-Beda genannt wird. Ueber die zweite Abhandlung — Musica theoretica — iſt man auch noch keineswegs gewiß, ob ſie dem Beda Venerabilis zuzuſchreiben iſt; wenigſtens kommt ſie ſowohl, wie die oben erwähnte Musica quadrata (d. i. pratica) in einem von Beda ſelbſt verfaßten Verzeichniß ſeiner Schriften nicht vor, und dann iſt ſie auch voll von ſcholaſtiſchen Grübeleien und Spitzfindigkeiten, die offenbar einer ſpätern Zeit angehören.

Bedeckt oder **verdeckt** iſt ein Kunſtausdruck bei der Behandlung der Geigeninſtrumente, durch welchen angedeutet wird, daß die eigentlich auf offene (mit dem Finger unbedeckte) Saiten fallenden Noten auf einer tiefern Saite intonirt werden ſollen. Werden z. B. in der Figur:

Beiſp. 48.

die Töne e im erſten und a im zweiten Beiſpiel nicht auf der bloßen E- und A-, ſondern mittels Aufſetzens des kleinen Fingers noch auf der A- und D-Saite angegeben, ſo ſind dieſe beiden Töne die verdeckten, im Gegenſatz zu den bloßen oder offenen, d. h. auf der offenen oder bloßen Saite intonirten. Da nun die bloßen Saiten einen ſchärfern und grellern Ton geben, als wenn ſie mit dem Finger bedeckt werden, ſo hat man beim Vortrag eines Stückes ſehr darauf zu achten, bei welchen Stellen man bloße oder bedeckte Töne nimmt. — Ferner wird auch bedeckt bei den Pauken gebraucht, wenn dieſe, um einen dumpfern Klang zu erzielen, mit einem Tuche verdeckt werden; in den Partituren und Stimmen wird dies mit dem ital. Ausdruck: Timpani coperti (bedeckte Pauken) angedeutet.

Bedfort, Arthur, geb. 1668 und geſt. 1745, ein engliſcher Geiſtlicher und Muſikgelehrter, welcher mehrere ſehr ſchätzenswerthe und durchdachte Schriften über alte Muſik herausgegeben hat, z. B. „of the Music of the Greeks and Hebrews, of the Music and service, as performed in the Temple," u. ſ. w.

Bedon de Biscaye, iſt nach Walther und Merſenne eine kleine Biskay'ſche Pauke, die mit den Händen und Fingern geſchlagen wird, und an deren Reife eine Art kleiner Becken ſich befindet, die beim Schlagen der Pauke zuſammentreffen und ein raſſelndes Geklingel verurſachen. Im Weſentlichen ſcheint alſo dieſes Inſtrument mit unſerm Tambourin überein zu ſtimmen, wenn es nicht ganz und gar ein und daſſelbe mit dem letztern iſt.

Bedos de Celles, Jean François, geb. um 1714 zu Chaux, trat 1726 zu Toulouſe in den Benediktiner-Orden und war einer der gelehrteſten und kunſtfertigſten Orgelbaumeiſter, die es vielleicht je gegeben. Auch als Schriftſteller iſt er aufgetreten, und ſein Hauptwerk „L'art du facteur d'Orgues" iſt das Schätzbarſte und Ausführlichſte, was über die Orgelbaukunſt geſchrieben worden iſt; leider hat das

Digitized by Google

Werk seiner Kostbarkeit wegen keine große Verbreitung gefunden. — B. de C. starb den 29. April 1797.

Beeke, Ignaz von, würtembergischer Major und Musik-Intendant des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, war ein höchst kunstgebildeter Dilettant, der vortrefflich Klavier spielte und eine große Masse sehr anständiger Sachen komponirt hat. Er starb im J. 1803. (Opern, z. B. Claudine von Villabella, Nina, Roland (französisch), List gegen List u. s. w., Sinfonien, Ouvertüren, Kantaten, Lieder, ein Oratorium „die Auferstehung Jesu", Klaviersonaten.)

Beer, Joseph, (nicht Behr oder Bähr wie Einige schreiben), geb. am 18. Mai 1744 zu Grünewald in Böhmen und gest. 1811 in Berlin, war ein großer Klarinettvirtuos und der Erste, der den Ton auf seinem Instrumente vollständig und nach allen Seiten hin zu modificiren und zu beherrschen vermochte. Er war erst Hornist und Trompeter und im österreichischen Militär angestellt, ging aber später in französische Dienste und machte als Feldtrompeter mehrere Kampagnen mit. 1771 kam er nach Paris und hörte daselbst zufällig einen Klarinettisten; von Stund an beschloß er, sich diesem Instrument zu widmen, und nach Verlauf einiger Zeit trat er öffentlich auf, zum Erstaunen Aller, die es nicht für möglich gehalten hatten, daß man auf der Klarinette Töne von solcher Weichheit und Schönheit hervorbringen könne. Im J. 1777 nahm er seinen Abschied vom Militär und trat als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Orleans; 1782 machte er eine Kunstreise über Holland und England nach seinem Vaterlande, und von da aus nach Rußland, wo er in Petersburg als Kammermusikus angestellt wurde. Nach einem sechsjährigen Aufenthalte kehrte er nach Deutschland zurück, und wurde 1792 als königl. preuß. Kammermusikus engagirt, als welcher er auch starb.

Beerhalter, Aloys, königl. würtembergischer Kammermusikus und ausgezeichneter Klarinett- und Bassethornvirtuos, geb. im J. 1800 in Dorf-Merkingen bei Neresheim, als der Sohn eines gewöhnlichen Dorfmusikanten. Bei den Stadtmusikanten Sauerbrey in Neresheim und Hetsch in Tübingen erwarb er sich Kenntnisse auf fast allen gangbaren Instrumenten, doch hatte er von jeher für die Klarinette die meiste Vorliebe, und das Studium derselben wurde nur zeitweilig durch Existenzbedingnisse in zweite Linie gerückt. So war er 1817 Trompeter bei der Garde zu Pferde in Stuttgart, und 1819 Flötist in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis; dann war er wieder Posaunist bei einem würtembergischen Reiterregiment, und kultivirte dabei das Violoncello am meisten, weil er Hoffnung hatte, an der königl. Kapelle eine Stelle als Cellist zu erhalten. Erst im J. 1828 wurde sein liebster Wunsch erfüllt, und er kam als Klarinettist in die Kapelle; zu dieser Zeit lernte er auch zuerst das Bassethorn durch den Klarinettisten Reinhardt kennen und warf sich mit allem Eifer auf das Studium desselben, mit einem Erfolg, der von allen Seiten unbestritten ist. Wenn auch B. die Kunst nicht von der tiefsten und edelsten Seite faßt, und sich uns lediglich als Virtuos darstellt, so ist es doch zu bewundern, daß bei seiner dürftigen Erziehung überhaupt und seiner zerfahrenen musikalischen insbesondere, er ungeachtet aller unwohlthätigen Einflüsse von Außen her und des Mangels fast aller Anregung zur Verfeinerung und Vergeistigung entbehrend, sich ein richtiges und warmes Gefühl bewahrt hat und auf seinen Instrumenten die reinste

Digitized by Google

image
not
available

Digitized by Google

Sprache des Herzens zu reden versteht. Es ist dies ein Beweis für seine eigentlich tief musikalische Natur. Von seinen Kompositionen, die äußerst dankbar sein sollen, ist uns bis jetzt nichts zu Gesicht gekommen.

Beethoven, Ludwig van. In der Geschichte einer jeden Kunst treten uns zuweilen Erscheinungen entgegen, die zu preisen und zu bewundern viel leichter ist, als zu schildern und zu kritisiren. Die Außerordentlichkeit ihres Waltens, das Verschmähen aller bisher üblich gewesenen Formen und Bahnen, das kühne Hinausgreifen über Alles, was man bisher in der Kunst für möglich und erlaubt gehalten hatte, machen alles Kategorisiren und Schematisiren zu nichte und zwingen total andere Gesichtspunkte auf, als die sind, aus denen man sich gewöhnt hat, die Kunst zu betrachten. Zu den Erscheinungen dieser Art gehört Ludwig van Beethoven. Er ist in der Musik das, was in der Dichtkunst Shakespeare, in der Malerei Michel Angelo — die Verzweiflung aller Aesthetiker und Kunstphilosophen, die Klippe, an der ihre festgebautesten Systeme scheitern, das Räthsel, mit dessen befriedigender Lösung die besten Köpfe sich schon lange vergebens beschäftigen. Für uns kann es im gegenwärtigen Falle nicht Zweck sein, die Masse der kunstphilosophischen Maximen und Abstraktionen über Beethoven untersuchen, oder gar noch vermehren zu wollen; wir können auch nicht die Bedingungen erörtern, welche ihn berechtigen, in den geistigen Bestrebungen der Menschheit eine hervorragende Stelle einzunehmen, und eine Ebenbürtigkeit mit allem Bedeutenden, auf welchem Gebiete es auch geleistet sei, zu beanspruchen. Wir verzichten sogar auch auf eine Detaillirung seiner spezifisch musikalischen Größe — denn darüber müßte man ganze Bücher schreiben — und geben nur einen kurzen Abriß seines Lebens, nebst einigen Andeutungen über seine Werke.

Ludwig van B. wurde den 17. Decbr. 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater kurfürstlicher Hofsänger war. Dieser, ein mürrischer, tyrannischer Mann, gab ihm in seinem fünften Jahre den ersten Musikunterricht, und sperrte ihn gewöhnlich so lange in eine finstere Kammer, bis er sein Pensum gelernt hatte. Auch wurde er überhaupt wie ein Einsiedler gehalten, und durfte selten an den unschuldigen Spielen seiner Altersgenossen Theil nehmen; der Keim der Ungeselligkeit und Misanthropie, die in seinen spätern Jahren ihn für seine Mitmenschen fast ungenießbar machten, wurde also früh schon in seine Seele gelegt. Das Gegengewicht gegen den finstern, störrischen Vater, war die mildere Mutter, welche aber auf der andern Seite ihn wieder verzärtelte und verzog, und ihn nicht daran gewöhnte, sich um das Leben zu bekümmern, besonders nach dem Tode des Vaters, wo sie ganz die Angelegenheiten des Sohnes in die Hand nahm. Aus seines Vaters Händen kam B. in die der Organisten van der Eden und Reese, und hatte er früher schon als achtjähriger Knabe durch sein Violinspiel Staunen erregt, so setzte er jetzt im Alter von 12 Jahren durch seine Fertigkeit im Klavierspielen und durch seine freien Fantasien Alles in Verwunderung. In diese Zeit fallen auch seine ersten sechs Klaviersonaten, die er dem Kurfürsten von Köln dedicirte, die er aber, wie überhaupt seine Kompositionen vor 1798, desavouirte, indem er seine 1800 edirten 3 Klaviertrios als sein erstes Werk bezeichnete. Im J. 1792 schickte ihn der Kurfürst mit dem Titel eines Hoforganisten nach Wien, um seine Studien unter Haydn's Leitung zu vollenden. Mit dem größten Fleiße arbeitete er an der Vervollkommnung seines musikalischen Wissens und an der

Digitized by Google

Zügelung seiner bis dahin regellosen und wilden Fantasie; ja im J. 1795, als Haydn seine zweite Reise nach England antrat, und ihn während seiner Abwesenheit an Albrechtsberger übergab, sehen wir sogar die glühendste Einbildungskraft, die es vielleicht je gegeben, sich dem Schulzwang des genannten und wirklich etwas trocknen Kontrapunktisten unterwerfen. Im J. 1801 starb sein Gönner, der Kurfürst von Köln, und er war von nun an ganz auf sich selbst angewiesen; 1809 erhielt er einen Ruf als Kapellmeister des Königs von Westphalen, Hieronymus Napoleon, nach Kassel, einige Hochgestellte aber, und unter diesen der Erzherzog Rudolph, sein Schüler, boten ihm in einer jährlichen Rente ein Aequivalent, und er brauchte Wien, das ihm lieb und werth geworden war, nicht zu verlassen. So lebte er nun daselbst, oder vielmehr in der Nähe der Stadt, im Dorfe Mödling zumeist, in trüber Einsamkeit und Zurückgezogenheit, jene ungeheuern Werke ausarbeitend, die das Staunen der Welt geworden sind, und seinen Geist immer mehr und mehr abziehend vom Treiben des Alltagslebens. Die letzten 15 Jahre seines Lebens waren die leidvollsten, denn er war während dieser Zeit taub — in der That das größte Unglück, das ihn als Musiker treffen konnte. Der Tod erlöste ihn von seinen irdischen Trübsalen am 27. März 1827; alle Künstler und Kunstfreunde trauerten bei der Nachricht von dem Hinscheiden des Erhabenen, sie begruben ihn wie einen Fürsten, der er fürwahr auch im Reiche der Tonkunst war, und ließen ihm ein Monument setzen.

In seinem Wesen als Mensch war er höchst wunderlich und eigenthümlich; um die Welt und deren Formen bekümmerte er sich nicht, und so kam es, daß er oft an heißen Tagen auf den belebtesten Spaziergängen den Rock auszog, ihn am Stocke auf dem Rücken trug und hemdärmelig selbst an der kaiserlichen Familie vorbeipassirte. In der Unterhaltung war er meist wortkarg, doch konnte er auch in possirlichen Einfällen und derbschlagenden Witzworten sich ergehen; vor allen Dingen aber war seine Stimmung nie gleichmäßig, und die unvermitteltsten Uebergänge aus der Ausgelassenheit in den Trübsinn waren nichts Seltenes. Eigentlich recht wohl hat er sich nur in der Einsamkeit auf weiten Spaziergängen gefühlt; hier konnte er ungestört träumen und sein reizbares Gemüth wurde durch keine äußeren Anlässe unangenehm berührt. Eine Personalbeschreibung, die Rochlitz im vierten Bande seines Buches „Für Freunde der Tonkunst" von B. in seinen letzteren Lebensjahren entwirft, möge noch hier Platz finden: „Sein Anblick, sagt R., würde mich, wäre ich nicht vorbereitet gewesen, gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Man denke sich einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau, fleischig und von vollem, rundem Gesicht, rothe, gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen; keine, oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung und Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen."

Um B's. Werke zu charakterisiren, — was aber wegen der großen Zahl und Be-

Digitized by Google

Hamlet, Act 1, Scene 5, 188–9). Shakespeare's plays are full of such ghosts, and of other supernatural beings, such as witches, fairies, and spirits. Shakespeare's characters also frequently refer to the supernatural, and to the possibility of life after death. Shakespeare's audience believed in the supernatural, and Shakespeare's plays would have been more frightening to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the Bible, and to Christian beliefs and practices. Shakespeare's audience was largely Christian, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to classical mythology, and to the ancient world. Shakespeare's audience was familiar with classical mythology, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the natural world, and to the seasons. Shakespeare's audience was familiar with the natural world, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the human body, and to health and disease. Shakespeare's audience was familiar with the human body, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the arts, and to music. Shakespeare's audience was familiar with the arts, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the law, and to legal practices. Shakespeare's audience was familiar with the law, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the theatre, and to acting. Shakespeare's audience was familiar with the theatre, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the court, and to courtly manners. Shakespeare's audience was familiar with the court, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the city, and to urban life. Shakespeare's audience was familiar with the city, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the country, and to rural life. Shakespeare's audience was familiar with the country, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the sea, and to sailing. Shakespeare's audience was familiar with the sea, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the stars, and to astronomy. Shakespeare's audience was familiar with the stars, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the weather, and to storms. Shakespeare's audience was familiar with the weather, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the animal world, and to hunting. Shakespeare's audience was familiar with the animal world, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the plant world, and to gardening. Shakespeare's audience was familiar with the plant world, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the elements, and to alchemy. Shakespeare's audience was familiar with the elements, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the humours, and to medicine. Shakespeare's audience was familiar with the humours, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the planets, and to astrology. Shakespeare's audience was familiar with the planets, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the zodiac, and to the signs of the zodiac. Shakespeare's audience was familiar with the zodiac, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the calendar, and to the seasons. Shakespeare's audience was familiar with the calendar, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the months, and to the days of the week. Shakespeare's audience was familiar with the months, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the hours, and to the time of day. Shakespeare's audience was familiar with the hours, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the weather, and to storms. Shakespeare's audience was familiar with the weather, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the animal world, and to hunting. Shakespeare's audience was familiar with the animal world, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the plant world, and to gardening. Shakespeare's audience was familiar with the plant world, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the elements, and to alchemy. Shakespeare's audience was familiar with the elements, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the humours, and to medicine. Shakespeare's audience was familiar with the humours, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the planets, and to astrology. Shakespeare's audience was familiar with the planets, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the zodiac, and to the signs of the zodiac. Shakespeare's audience was familiar with the zodiac, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the calendar, and to the seasons. Shakespeare's audience was familiar with the calendar, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the months, and to the days of the week. Shakespeare's audience was familiar with the months, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us. Shakespeare's plays also contain many references to the hours, and to the time of day. Shakespeare's audience was familiar with the hours, and Shakespeare's plays would have been more meaningful to them than they are to us.

Kürze nicht erörtern. Sollte ihm vielleicht die Muſik der Sprache nicht ſo ganz aufgegangen ſein? Oder hat er ſich in ſeinem Ideenflug behindert gefühlt, wenn er ſich an Worte anlehnen mußte? Oder, was noch wahrſcheinlicher iſt, hat er in ſeiner Abgeſchloſſenheit und einſiedleriſchen Bildungsſphäre die Wirkung einer ſchönen Menſchenſtimme nicht genug erproben und würdigen können? — Im Vergleich zu ſeinen Inſtrumentalwerken nehmen ſeine Vokalſachen nur eine zweite Stelle ein, und wenn gleich nicht zu läugnen iſt, daß in vielen ſeiner Lieder, z. B. der Adelaide, den Gellert'ſchen Liedern, dem Liederkreis an die entfernte Geliebte, ganz wunderherrliche Blüthen ſich vorfinden, ſo iſt doch hinwiederum in ſeinen größeren Geſangsſachen — in dem Chorſtück der neunten Sinfonie, in der Meſſe in D, und ſelbſt in dem ewig preiswürdigen Fidelio — ein Ueberwuchern der orcheſtralen Mittel und ein gleichſam inſtrumentales Behandeln der Singſtimmen nicht zu verkennen. Da wir nun eben den Fidelio erwähnt haben, den die Welt jetzt als eins der ſchönſten Kleinodien auf dem Gebiete der Oper ehrt, ſo knüpft ſich gleich daran das innigſte Bedauern, daß B. durch Gott weiß welche Verhältniſſe vermocht, es bei dieſem einzigen dramatiſchen Werke hat bewenden laſſen. Selbſt wenn man dieſe Oper nicht kennte, ſo würde doch noch ſeine entzückende Muſik zu Göthe's „Egmont" den vollgültigſten Beweis liefern, daß er eine dramatiſche Situation mit Muſik zu umkleiden und den noch ſo tief liegenden Intentionen eines Dichters gerecht zu werden vermochte. Wir ſchließen nun unſern — wir fühlen es wohl — zu kurzen Exkurs über den Heros der modernen Tonkunſt; aber wozu auch lange und viele Worte machen über Ihn, den Erhabenen und Gottbegnadeten? Wozu ſich breit auslaſſen über eine Größe, die von keinem Gebildeten mehr in Zweifel gezogen wird, und die, wie wir ſchon zu Anfang unſeres Artikels bemerkten, doch nie gebührend geſchildert und in Worte gefaßt werden kann?! Hierin liegt auch noch unſere Entſchuldigung, daß wir den großen Tonmeiſter mehr en bloc beurtheilt haben und nicht in Details über einzelne Werke eingegangen ſind. Selbſt daß wir nicht Alles namhaft gemacht haben, was er geſchrieben hat, wird man entſchuldigen, wenn man die räumlichen Verhältniſſe unſers Buches in Anſchlag bringt, und bedenkt, daß der Muſiker die Werke B's. wenigſtens der Hauptſache nach in- und auswendig kennt; den Laien, der ſich über den Umfang der kompoſitoriſchen Thätigkeit unſers Meiſters unterrichten will, verweiſen wir auf den vortrefflichen thematiſchen Katalog von B's. Werken, der in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt.

Beffani, Peter Iſidor, um 1740 in Rom geb., war 1788 in der päpſtlichen Kapelle und ſpäter Kapellmeiſter an der Kirche der zwölf Apoſtel; er hat viel für die Kirche geſchrieben, doch ſind ſeine Kompoſitionen Manuſcript geblieben.

Beffara, Louis François, geb. zu Nonancourt den 23. Aug. 1751, war von 1792—1816 Polizeikommiſſär in Paris, und hat in verſchiedenen Werken, die aber Manuſcript geblieben ſind, werthvolle Materialien zur Statiſtik der franzöſiſchen großen Oper zuſammengetragen; ſie enthalten z. B. die Aufzählung der Stücke, Namen der Dichter und Komponiſten, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Details über die Adminiſtration u. ſ. w.; dann hat er auch in 17 Quartbänden eine Dramaturgie lyrique étrangère zuſammengeſtellt, d. h. einen Diktionär der Opern, Kantaten, Oratorien u. ſ. w., welche außer Frankreich ſeit dem

Digitized by Google

Ende des 15. Jahrh. aufgeführt und gedruckt worden sind, nebst Notizen über Dichter und Komponisten derselben.

Beffroy de Reigny, (spr. Beffroa de Renjy), Louis Abel, bekannter unter dem Namen Cousin Jacques, geb. zu Laon im J. 1757 und gest. in Paris 1810, und zwar im bittersten Elend, trotzdem daß er von 1786 — 1800 durch seine Operetten und Vaudevilles, deren Dichter und Komponist er zu gleicher Zeit war, sich zum allgemeinen Liebling der Pariser machte. Er war offenbar ein großes Talent, vergeudete dieses aber in allerhand Konzessionen an die Oberflächlichkeit seiner Landsleute und in den bizarrsten Spekulationen auf die effekthungrige Masse. Zum Beweise für Letzteres setzen wir den Titel eines seiner Stücke her: Turlututu, Empereur de l'Isle verte, folie, bêtise, farce, comme on voudra; en prose et en 3 Actes, avec une ouverture, des entr'actes, des choeurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable etc.

Begleiten, s. Accompagniren.

Begleiter, s. Accompagnist.

Begleitung, s. Accompagnement.

Bégrez, (spr. Begreh), Pierre Ignace, d. 23. Decbr. 1787 zu Namur geb., kam schon im sechsten Jahre als Chorknabe an die Kathedralkirche von St. Aubin; einige Jahre später kam er nach Paris in's Konservatorium und zwar zuerst in eine Violinklasse. Da aber seine Stimme in einen schönen Tenor sich umgesetzt hatte, gab er das Violinstudium auf und wurde Gesangsschüler bei Garat. 1814 erhielt er den ersten Preis und debutirte 1815 an der großen Oper; am Ende desselben Jahres wurde er für London engagirt und sang daselbst bis 1821, nach welcher Zeit er sich vom Theater zurückzog und nur noch Gesangunterricht gab.

Begue, Nicolas Antoine le, geb. zu Laon 1630 und gest. zu Paris den 6. Juli 1702, war ein zu seiner Zeit berühmter Orgelspieler und Komponist. Er war zuerst Organist an der Kirche St. Méry in Paris und dann Hoforganist, und wurde vielfach darüber angestaunt, daß er es vermochte, die Melodie durch mehrere Oktaven verdoppelt zu spielen; das war nach damaligen Begriffen ungeheuer und man konnte sich's nicht anders erklären, als daß er noch Jemanden bei sich haben müsse, der ihm behülflich sei. (Orgel- und Klavierstücke, mehrere Magnifikate, Arien zu zwei und drei Stimmen mit Basso continuo u. s. w.)

Behr, Joseph, s. Beer.

Behrens, Heinrich Christoph Theodor, den 27. März 1808 zu Erckerode bei Braunschweig geb., Musiklehrer und Direktor der Liedertafel in Braunschweig, schrieb u. A.: Ouverture und Zwischenakte zu Immermann's „Trauerspiel in Tyrol", Ouverture zu „Wallensteins Lager" und „Ludwig XI.", Kantate „des Kriegers Loos" für Männerstimmen und Orchester, Lieder, Trios, Sinfonien u. s. w.

Behrens, J. J., geb. den 29. Febr. 1788, Schüler von Schwenke, ein guter Organist und einsichtsvoller Komponist zu Hamburg. (Orgelstücke, Doppelchor „Herr, wir singen Deiner Ehre", „Vaterunser" von Freudentheil, Lieder u. s. w.)

Beißer, s. Mordent.

Beisteiner, Elise, s. Pohl-Beisteiner.

Beitöne oder **Nebentöne**, s. Aliquottöne.

Digitized by Google

Bekielen nannte man bei den früheren Klavierinſtrumenten (den alten Flügeln, Pantalons, Clavichorden u. ſ. w.) das Einſetzen kleiner Stückchen Raben- oder Gänſefederkiele in die Docken oder Zungen, welche Kiele in die Saiten (vermittels der Taſten) riſſen und ſie erklingen machten.

Beldemandis, auch Beldomando und Beldimendo, Prosdocimus de, war zu Anfang des 15. Jahrh. ein vielberühmter muſ. Schriftſteller, Philoſoph und Aſtrolog. Von ſeinen muſ. Schriften ſind ſeine Traktate über Marchettus v. Padua anzuführen, die meiſt nur in Abſchriften auf den Bibliotheken in Padua und Bologna ſich befinden.

Beledern, iſt bei den Pianofortefabrikanten das Ueberziehen der Hämmer mit mehreren Lagen von dünnem Gems-, Reh-, Hirſch- oder Schafsleder.

Belem, Antonio de, geb. um 1620 zu Evora in Portugal und geſt. um 1700 im berühmten Hieronymiten-Kloſter zu Belem, wird von den Portugieſen zu ihren berühmteſten Komponiſten aus dem 17. Jahrh. gezählt; er war erſt Chor-Vikarius, dann Kapellmeiſter und zuletzt Prior ſeines Ordens, und ſeine Kompoſitionen, in Pſalmen zu 4, 5 und 6 Chören, Reſponſorien, Lamentationen, Miſereres u. ſ. w. beſtehend, waren im J. 1755 noch im Manuſcript auf der Bibliothek in Liſſabon befindlich.

Belgiſche Silben, ſ. Alphabet.

Belke, (richtiger Belcke), Chriſtian Gottfried, ſeit 1802 Stadtmuſikus in Lucka bei Altenburg und daſelbſt 1838 den 31. Juli in einem Alter von 73 Jahren geſtorben, war in ſeiner Jugend ein geſchickter Fagottiſt, hatte aber als Lehrer ein ganz beſonderes Verdienſt, wie zumeiſt ſeine beiden Söhne, Friedrich Auguſt, geb. den 27. Mai 1795, und Chriſtian Gottlieb, geb. d. 17. Juli 1796 beweiſen, die er großentheils ſelbſt unterrichtete und bildete. Der Erſtere iſt ein vortrefflicher Virtuos auf der Baßpoſaune, machte viele Reiſen und wurde in Berlin als Kammermuſikus angeſtellt. Für ſein Inſtrument hat er Vieles komponirt, Etüden, Duos, Fantaſien, Konzerte u. ſ. w., dann auch mehrere Hefte Elementar-Kompoſitionen für Pianoforte, Lieder für 4 Männerſtimmen u. ſ. w. — Der zweite, jüngere Belcke, Chriſtian Gottlieb, iſt ein vorzüglicher Flötiſt und lebt in Lucka als titulirter altenburgiſcher Kammermuſikus; ſeine letzte Ausbildung erhielt er in Berlin beim Kammermuſikus Schröck, und von 1819 bis 1832 war er als Flötiſt in Leipzig angeſtellt, nachdem ihn ſeine Geſundheit genöthigt hatte, ſeinen Poſten aufzugeben. (Konzerte, Fantaſien, Duos, Divertiſſements, Capricen u. ſ. w. für Flöte; Tänze, Märſche, einige Hefte Lieder u. ſ. w.)

Bella, Domenico della, war zu Anfang des vor. Jahrh. in Italien ein ſehr berühmter Violoncelliſt und Komponiſt für ſein Inſtrument. Gedruckt kennt man von ihm 12 Sonate à 2 Violini, Violoncello obligato e Cembalo, Venedig 1704 und ein Violoncell-Konzert, ebenfalls zu Venedig 1705 gedruckt.

Bellermann, Konſtantin, geb. 1696 zu Erfurt, geſt. 1763 in Münden als Direktor der ſogen. hohen Schule daſelbſt, war ein fruchtbarer Komponiſt und auch gekrönter Poet. Zwar ſtudirte er zuerſt Jura, aber nach Ablauf ſeiner akademiſchen Jahre übernahm er das Kantorat in Münden und beſchäftigte ſich bis zur Uebernahme ſeiner Schulſtelle faſt ausſchließlich mit Muſik. Von ſeinen vielen Kompoſitionen

Digitized by Google

sind zu erwähnen: Suiten für die Laute, Konzerte für Flöte, Oboe d'amore und Klavier, Ouverturen, Sonaten für Gambe, Flöte und Klavier; dann besonders Kirchenmusiken aller Gattungen, wobei wir uns nicht enthalten können, einige Titel von einigen seiner Oratorien herzusetzen: „die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu Christi", „die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids", „das auf ein La mi sich endigende Wohlleben eines reichen Mannes".

Bellesonorereal, auch blos Bellsonore, ist der Name eines Klavierinstrumentes, das der Schleswiger Jörgensens (geb. 1754) erfunden hat. Es existiren nur wenig Exemplare davon, und über den innern Bau können wir nichts Näheres mittheilen, da keine Beschreibung davon vorhanden ist, wie auch überhaupt uns kein B. je zu Gesicht gekommen ist.

Belleville-Oury, (spr. Belwill Ury), Madame, geb. 1808 in München, eine vortreffliche Pianistin, Schülerin Cherny's. 1832—34 machte sie mit ihrem Manne, dem Violinisten Oury, mehrere Kunstreisen, und hatte überall durch ihr ausgezeichnetes Spiel großen Erfolg.

Belli, Giulio, Minorit in Longiano, war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Imola im Kirchenstaate zu Anfang des 17. Jahrhunderts und wurde als Kirchenkomponist sehr geschätzt. (Messen, Litaneien, Antiphonen, Kirchenkonzerte u. s. w.)

Belli, Giovanni, war ein berühmter Kastrat (Sopranist), aus Florenz gebürtig und um 1750 unter Hasse in Dresden angestellt, wo er durch seinen ausdrucksvollen Gesang, namentlich in der „Olympiade" von Hasse, Alles zu Thränen gerührt haben soll. Als die Unruhen des siebenjährigen Krieges auch bis Dresden sich ausdehnten, ging B. nach seinem Vaterlande zurück, und sang noch einige Jahre daselbst mit dem außerordentlichsten Beifall, bis er 1760 in Neapel starb.

Bellini, Vincenzo. Dieser Liebling aller weichgeschaffenen Seelen, dieser Apostel der Sentimentalität und des südlichen Schmachtens ist den 3. Novbr. 1802 zu Catanea in Sicilien geboren, und machte seine Studien auf dem Konservatorium in Neapel, speziell unter Tritto und Zingarelli. Seine ersten Kompositionen, bestehend in einigen Instrumentalstücken, Kirchensachen und Stücken für Flöte, Klarinette und Pianoforte, nebst einer Kantate „Ismene" gehören wohl mehr in die Kategorie der bloßen Schularbeiten, und es war zuerst eine Oper „Adelson und Salvina", (gegeben im J. 1824 auf dem Theater des Konservatoriums in Neapel), welche auf ihn aufmerksam machte und ihm den Auftrag verschaffte, für das San-Carlo-Theater die Oper „Bianca e Gernando" zu schreiben. Sie wurde 1826 aufgeführt, und zwar mit solchem Beifall, daß er darauf die Scrittura für die Scala in Mailand erhielt; für diese schrieb er nun „il Pirata", und mit dieser Oper flog sein Ruhm über ganz Italien. Von 1827 bis 1833 erschienen die Opern „La Straniera", „I Montecchi ed i Capuleti", „la Sonnambula", „Norma" und „Beatrice di Tenda"; sie wurden mit Entzücken gehört und ganz Europa hallte wieder von den einschmeichelnden Weisen des Sicilianers. Der Thron- und Ruhmeserbe Rossini's war gefunden und zur vollständigen Anerkennung dieser seiner Rechte war es nur noch nöthig, daß B. sich in den beiden Metropolen der Civilisation, Paris und London, persönlich die Approbation holte; dahin ging er denn auch im J. 1833 (und zwar zuerst nach Paris), und schrieb in letzterer Stadt die „Puritaner", welche

Digitized by Google

allgemeinen Enthusiasmus erregten. Das war im J. 1834; doch nur bis zum 24. Septbr. des folgenden Jahres 1835 war es ihm vergönnt, sich seines Ruhmes zu freuen, denn an diesem Tage entriß ihn leider der unerbittliche Tod seinen Freunden und Verehrern; zu Puteaux bei Paris starb er an einem Entzündungsfieber. Man kann dreist behaupten, daß mit ihm ein Talent dahingegangen ist, welches bedeutend genug war, um bei reiferer Entfaltung auch Bedeutenderes leisten zu können, und daß B. schon starb, als er eben erst anfing, als wahrhaft dramatischer Komponist sich zu entwickeln. Das beweisen seine „Puritaner"; hier ist ein Streben nach tieferer Charakterisirung und Individualisirung ersichtlich, die Melodien sind nicht ausschließlich sinnlich reizend, sondern auch der Situation etwas angemessener, als in frühern Opern, die Ensembles sind besser geordnet, die Harmonisirung ist gewählter, die Formen der einzelnen Stücke weniger schablonenhaft, und die Instrumentirung feiner und besser intendirt. Daß er dabei von seiner frühern Manier sich nicht so determinirt zu trennen vermochte, als es Rossini bei dem Tell im Vergleich zu seinen frühern Produktionen gelang, ist allerdings wahr; doch ist auch B's. Talent nicht von der Tragweite desjenigen von Rossini, und hatte auch Letzterer die längere Erfahrung und Praxis für sich. Will man überhaupt von dem Verhalten dieser beiden Komponisten zu einander reden, so ist allerdings der Vorzug der Originalität Rossini einzuräumen, während B. sich nachahmend verhält. Doch ist wohl zu unterscheiden, daß er nur die Rossini'sche Weise nachbildet, und nicht wie Mercadante, Paccini u. s. w. geradezu die Rossini'schen Weisen; B. hat von seinem Vorbilde die Form angenommen, aber er hat diese mit dem ihm Eigenthümlichen ausgefüllt und nicht wie die erwähnten Mercadante und Paccini seine Individualität aufgeopfert. Was nun diese Bellini'sche Eigenthümlichkeit anbetrifft, so läßt sich allerdings nicht leugnen, daß sie sich nur auf das Gebiet des Sentimentalen, Weichen und Sehnsüchtigen beschränkt, und daß ein kräftiges Aussprechen, so wie eine gesunde Fröhlichkeit nicht in seiner Natur liegen, ja daß er bei Aufgaben letzterwähnter Art theils in Rohheit, theils in Trivialität verfällt. Diese Beschränktheit hat nun nothwendig einige Monotonie im Gefolge und kann man in der That nicht so viel von B. hintereinander hören, als von Rossini; dieser ist unendlich genialer, mannichfaltiger, glänzender und berauschender, aber auch leichtsinniger als B., — und aus dieser Nonchalance sind seine meisten Fehler zu erklären, — B. hingegen ist zwar ernster und gewissenhafter, aber auch dafür weniger potent und geistreich. Ueberhaupt dürften die Beiden sich wie Genie und Talent zu einander verhalten, womit noch einmal in nuce zusammengefaßt ist, was wir über beide Italiener gesagt haben.

Bellmann, Karl Gottfried, geb. den 11. Aug. 1760 zu Schellenberg, gest. zu Dresden 1816, war zu Ende des 18. und zu Anfang unsers Jahrh. ein berühmter Klavierbauer. Er lernte bei seinem Vater, einem der besten Gehülfen Silbermann's, und kam darauf in die Werkstatt des Hoforgelbauers Treubluth in Dresden. Seine eigene Fabrik etablirte er im J. 1783; nebenbei war er auch guter Fagottbläser.

Bellmann, Karl Gottlieb, geboren 1772 zu Muskau in der Niederlausitz, Musikdirektor beim Fürsten Pückler, 1813 Organist in Schleswig. Unter anderen

Digitized by Google

Kompoſitionen verfaßte er auch die Melodie zu dem berühmt gewordenen Liede „Schleswig-Holſtein, meerumſchlungen".

Belloc, Thereſe Giorgi, geb. zu Mailand von franzöſiſchen Eltern, war eine berühmte Sängerin (Mezzoſopraniſtin), die vom J. 1804 — 1828 auf mehreren italieniſchen Theatern, doch meiſt in Mailand, und auch in Paris das Publikum entzückte. Am meiſten glänzte ſie in den Opern „Nina" von Paiſiello, „Griſelda" von Paër, in der „Cosa rara" u. ſ. w.; auch hat Roſſini für ſie die Hauptrollen in „l'Inganno felice" und der „Gazza ladra" geſchrieben.

Belloli, Luigi, Virtuos auf dem Waldhorn und Lehrer dieſes Inſtruments am Konſervatorium in Mailand, geb. den 2. Febr. 1770 zu Caſtelfranco im Bologneſiſchen und geſt. zu Mailand den 17. Novbr. 1817; er hatte einen großen Ruf in Italien, ſowohl als Komponiſt wie als Spieler, und war, ehe er ſeine Stelle in Mailand annahm, erſter Horniſt an der Hofkapelle in Parma. (Studien und Konzerte für Horn, eine gute Methode für dieſes Inſtrument, die Muſik zu mehreren Ballets u. ſ. w.). — Ein Verwandter von ihm iſt wahrſcheinlich Agoſtino Belloli, der ebenfalls guter Horniſt war und von 1816—23 die Muſiken zu vielen Ballets geſchrieben hat.

Bellonion, iſt der Name eines von den Mechanikern Kaufmann, Vater u. Sohn, in Dresden 1812 erfundenen automatiſchen Trompetenwerkes, das mit 24 Trompeten und 2 Pauken verſchiedene Stücke hören läßt, dabei aber auch die Abwechſelung von Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo bietet; aus dem B. iſt ſpäter der berühmte Automat „der Trompeter" (auch eine Kaufmann'ſche Erfindung) hervorgegangen.

Bellſonore, ſ. Belleſonorereal.

Bémol, der franzöſiſche Name für das Erniedrigungszeichen b; ſ. Verſetzungszeichen.

Bencini, (ſpr. Bentſchini), Pietro Paolo, ein berühmter ital. Kirchenkomponiſt aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrh.; er war zu Rom geb. und ſtarb auch daſelbſt im J. 1755 den 6. Juli als Kapellmeiſter an der Sixtiniſchen Kapelle, zu welchem Amte er 1743 ernannt worden war. (Pſalmen, Te Deum, Hymnen, u. ſ. w., alle in Manuſcript).

Benda. Dieſen Namen trägt eine berühmte Künſtlerfamilie, und der Stammvater derſelben war Hans Georg B., ein Leinweber im Dorfe Alt-Benatka (im Bunzlauer Kreiſe in Böhmen), der aber ſehr muſikaliſch war. Seine vier Söhne hießen Franz, Johann, Georg und Joſeph; ſie mögen hier der Reihe nach folgen:

Benda, Franz, geb. am 25. Nov. 1709 zu Alt-Benatka, kam ſchon in früher Jugend ſeiner ſchönen Stimme wegen als Chorknabe an die Nikolaikirche in Prag, und ſpäter in gleicher Eigenſchaft nach Dresden. Nach $1\frac{1}{2}$jährigem Aufenthalte daſelbſt verlor er auf einer heimlichen, faſt einer Flucht gleichenden Reiſe nach Prag ſeine Sopranſtimme, bekam aber dafür einen wunderſchönen Contr'alt und wurde in's Jeſuiter-Seminar aufgenommen, dann auch beim Chor der Kreuzherren angeſtellt. Als er auch ſeine Altſtimme verloren hatte, und dadurch in bedrängte Umſtände gerieth, ſchloß er ſich einer herumziehenden Prager Muſikbande an, und kul-

Digitized by Google

tivirte sein Violinspiel, wobei ihm ein blinder Jude, Löbel, Lehrer und Vorbild war. Nach Verlauf einiger Zeit gab er das vagabondirende Leben auf und ging wieder nach Prag, mit angestrengtestem Fleiße der Violine obliegend, und zwar unter der Leitung Konyczek's; darauf hielt er sich in Wien im Dienste mehrerer Magnaten auf, ging nach Warschau zuerst an die Kapelle eines Staroſten und dann an die königl. Kapelle, bis er 1732 einen Ruf nach Ruppin zum Kronprinzen, nachmaligem König Friedrich dem Großen von Preußen erhielt. Hier profitirte er, von Graun und Quanz in der Komposition und dem Vortrag, erhielt auch nach Graun's Tode dessen Konzertmeisterstelle im J. 1771, und starb an gänzlicher Entkräftung in Potsdam den 7. März 1786. Von seinem Violinspiel sagt Hiller: „Sein Ton war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolge zog." — In letzterer Beziehung kann man ihn den Stifter einer eigenen Schule nennen, denn seine Manier auf der Violine zu singen wurde vielfältig nachgeahmt und sein Vortrag des Adagio überhaupt war für eine lange Zeit maßgebend. (Solo's, Etüden, Konzerte u. s. w.).

Benda, Johann, der zweite Sohn Hans Georg's, geb. 1713 und gest. 1752 als Kammermusikus in Berlin, war ebenfalls Violinspieler, aber minder bedeutend als sein Bruder Franz. An Kompositionen hat er nur einige Violinkonzerte im Manuscript hinterlassen.

Benda, Georg, der dritte Sohn Hans Georg's, als Komponist der berühmteste unter den B's. Er war 1721 geb. u. kam 1742 als kgl. Kammermusiker (Violinspieler) nach Berlin; hier entfaltete sich sein Kompositionstalent schnell und er gab auch nicht unerhebliche Proben von seiner Fertigkeit als Klavierspieler und Oboebläser. 1748 kam er als Kapellmeister nach Gotha, wo er für den musikliebenden Herzog Friedrich III. namentlich viele Kirchenmusiken schrieb; derselbe ließ ihn auch nach Italien reisen, und er profitirte hier in Bezug auf die Anmuth und Weichheit des Styls sehr wesentlich, wie seine Opern: „il Ciro riconosciuto" und „il buon marito", die er nach seiner Rückkehr schrieb, beweisen. Nach dem Tode des Herzogs Friedrich (1772) kam die Seiler'sche Schauspielergesellschaft von Weimar nach Gotha, und war es unter dieser besonders die vielbewunderte Schauspielerin Brandes, die B's. Talente einen neuen Impuls gab. Er kam auf den Einfall, deren deklamatorisches und mimisches Talent zu nutzen und mit Musik zu verbinden; so entstand sein Melodram „Ariadne auf Naxos" (im J. 1774), das einen ungeheuern Erfolg hatte, und überall in Deutschland (auch in Paris, aber mit weniger Erfolg) aufgeführt wurde. In wie weit Rousseau's „Pygmalion", ein Versuch ähnlicher Art, der einige Jahre früher erschienen war, auf Benda eingewirkt, und ob er überhaupt das Melodram des Franzosen gekannt hat, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls erhebt sich in musikalischer Beziehung, in der Wahrheit der Affekt-Schilderungen u. s. w. B's. Werk weit über das Rousseau's. Der „Ariadne" folgte bald ein zweites Melodram „Medea", dessen Text von Gotter gedichtet war, und das mit nicht minderem Beifall überall aufgenommen wurde; ein drittes „Almansor und Radine", das auch mit

Digitized by Google

Arien und Chören durchwebt ist, also mehr an die Oper anstreift, wurde in Wien gegeben, hatte aber eine geringere Verbreitung als die beiden erstgenannten Werke. Doch kehren wir nun zu B's. Leben zurück. Nachdem er lange und glücklich in Gotha gelebt hatte, faßte ihn plötzlich die Idee, als sei er gegen den Musikdirektor und Komponisten Schweitzer zurückgesetzt; er nahm seinen Abschied im J. 1787, ging nach Hamburg als Musikdirektor an das Schröder'sche Theater und als ihm da auch seine abhängige Stellung zuwider wurde, begab er sich nach Wien, wo er sich aber auch nicht glücklich gefühlt zu haben scheint. Mißmüthig nach Gotha zurückgekehrt, erhielt er daselbst eine Pension von 400 Thalern, und lebte zurückgezogen theils in Georgenthal bei Gotha, theils in Ohrdruff und Ronneburg, und zuletzt in Köstritz, wo er im J. 1795 den 6. Novbr. starb. An der Kunst nahm er gegen das Ende seines Lebens so wenig Antheil, daß er sagte: „Jede Feldblume gewährt mir mehr Vergnügen, als alle Musik." Ueberhaupt war er sein lebelang ein origineller Mensch, und namentlich von einer kolossalen Zerstreutheit, über die man ergötzliche Anekdoten im zweiten Bande der Leipz. Allgem. Musikzeitung nachlesen kann. — Schließlich wollen wir noch einige von seinen Kompositionen, die im Ganzen mehr graziös als tief sind, anführen. Außer seinen vielen Instrumentalsachen, Sinfonien, Konzerten, Sonaten, die für ihre Zeit nicht unbedeutend sind, gehören zu seinen genanntesten Opern: der Dorfjahrmarkt, Walder, Romeo und Julie, der Holzbauer, das tartarische Gesetz, das Findelkind, Orpheus, die Flucht der Lalage; dann sind noch zu erwähnen: das Monodram „Pygmalion", die Kantate „Caphalus und Aurora" und sein Schwanengesang, die Kantate „Benda's Klagen".

Benda, Joseph, der jüngste der Söhne Hans Georg's, geb. 1724 oder 25, erhielt nach seines ältesten Bruders Tode dessen Stelle als Konzertmeister, und starb 1804, gerühmt als Violinspieler.

Benda, Friedrich Wilhelm Heinrich, gewöhnlich blos Friedrich genannt, der älteste Sohn Franzen's, geb. zu Potsdam 1745, war Schüler seines Vaters und sehr geschickter Violin- und Klavierspieler und Komponist. Er starb als Kammermusikus zu Potsdam den 19. Juni 1814. Von seinen Kompositionen fanden außer seinen Sonaten, Konzerten, Trio's für verschiedene Instrumente, auch seine Gesangskompositionen vielen Eingang, z. B. die Kantaten „Pygmalion", „die Grazien"; die Oratorien „die Jünger am Grabe des Auferstandenen", „das Lob des Höchsten". Auch sind noch die Opern „Orpheus" und das von Rochlitz gedichtete „Blumenmädchen" zu erwähnen.

Benda, Karl Hermann Heinrich, gewöhnlich Karl genannt, der jüngste Sohn Franzen's, zu Potsdam den 2. März 1748 geb. Er war ein trefflicher Violinist und kam seinem Vater im Vortrag des Adagio am nächsten. Gest. ist er zu Berlin als Konzertmeister, wann? ist uns unbekannt. (Violin-Solo's, Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio für Dilettanten des Klavierspiels im Jahrgang 1819 der Leipz. allg. mus. Zeitung.)

Benda, Friedrich Ludwig, ein Sohn Georg B's., wurde 1746 zu Gotha geb., war 1771 Musikdirektor beim Seiler'schen Theater, 1782 zu Hamburg, wo er die damals berühmte Sängerin Rietz heirathete, mit welcher er nach Berlin und Wien reiste, und darauf in die Dienste des Herzogs von Mecklenburg ging. Er

Digitized by Google

ſtarb 1793 den 27. März als Muſikdirektor der Konzerte in Königsberg. (Violinkonzerte, Opern, z. B. der Barbier von Sevilla, die Verlobung, u. ſ. w.) —

Benda, Ernſt Friederich, ein Sohn Joſeph B's., geb. 1747 zu Berlin, war daſelbſt Violiniſt an der Kapelle und ſtiftete mit Bachmann das ſogenannte Berliner Liebhaber-Konzert (1770). Er ſtarb ſchon 1785.

Benda, Anna Franziska, die einzige Tochter Hans Georg's, geb. 1726, war eine der beſten und fertigſten Sängerinnen ihrer Zeit, verheirathete ſich an den Kammermuſikus Hattaſch in Gotha, wohin ſie ihrem Bruder Georg gefolgt war, und ſtarb daſelbſt im J. 1780. —

Benda, Felix, ein nicht zu der Familie der Vorhergenannten gehöriger Künſtler, war um 1700 in Skalsko in Böhmen geboren und ſtarb 1768 in Prag, woſelbſt er Organiſt bei den Serviten war. Sein Orgelſpiel wird ſehr gerühmt, desgleichen ſeine im Manuſcript gebliebenen Kirchenkompoſitionen: Oratorien, Meſſen, Litaneien u. ſ. w. —

Bendeler, Joh. Philipp, Kantor in Quedlinburg, geb. um 1660 zu Riednordhauſen, einem Dorfe bei Erfurt und geſt. 1708 zu Quedlinburg an einem Schlagfluſſe, der ihn während des Gottesdienſtes traf. Für ſeine Zeit war er ein ſehr fertiger Orgel- und Klavierſpieler und fleißiger muſik. Schriftſteller. Die Titel einiger ſeiner Werke ſind: Aerarium melopoeticum (über Intervalle handelnd), Collegium musicum de compositione, Organopoeia (ein wichtiges Werk über Weſen, Bauart und Behandlung der Orgel und über die Faktur von Klavierinſtrumenten).

Bendeler, Salomo, der Sohn des Vorigen, geb. zu Quedlinburg 1683, geſt. zu Braunſchweig 1724, war ein Baßſänger, der überall auf ſeinen Reiſen in Deutſchland, Italien und England durch die Stärke und den bedeutenden Umfang ſeiner Stimme das größte Aufſehen machte. Er erreichte das Contra-B und ſoll dieſes einmal in Mailand mit vier Poſaunen zugleich 4 Takte lang mit durchdringender Stärke ausgehalten haben; auch erzählt man, daß er in London einmal ein Orcheſter von 50 Mann, die fortissimo ſpielten, mit ſeinem tiefen Es übertönte und ein anderes Mal in der St. Paulskirche die große, vollſtändig regiſtrirte Orgel überſchrie. Daß er auch einmal in Danzig unwillkührlich die Dienſte eines Accoucheurs verrichtete, ſei hier noch bemerkt; er ſang nämlich in der Kirche und die Frau eines Rathsherrn wurde von dem dröhnenden Tone ſo erſchüttert, daß ſie eines Söhnleins, zwar zu früh, aber glücklich genas. In wieweit alle dieſe Berichte übertrieben ſind, oder nicht, vermögen wir nicht zu entſcheiden. —

Bender, Gebrüder, ſ. Bänder.

Bendinelli, Agoſtino, Kanonicus regul. Lateranenſis, Contrapunktiſt, geb. zu Lucca um 1550, geſt. zu Rom um 1610. Buononcini in ſeinem Musico prattico (P. II. c. 12.) ertheilt der Kunſt des B. die überſchwänglichſten Lobſprüche, inwieweit dieſe begründet ſind, vermögen wir nicht zu entſcheiden, da von ſeinen Sachen, als z. B. von den vier- und fünfſtimmigen Cantiones sacrae, uns noch nichts zu Geſicht gekommen iſt. —

Benedict, Julius, geb. zu Stuttgart den 24. Decbr. 1804 von ſehr reichen jüdiſchen Eltern, die ihm eine ſehr gute Erziehung geben ließen und ſeiner Neigung zur Tonkunſt nichts in den Weg legten. Sein erſter Lehrer im Klavierſpielen war

Digitized by Google

Abeille und im Alter von zwölf Jahren hatte er ſich ſchon eine bedeutende Fertigkeit erworben; zur ferneren Ausbildung ging er 1819 nach Weimar zu Hummel und 1820 nach Dresden zu C. M. v. Weber, welcher Letztere beſonders Einfluß auf ihn ausübte. 1823 war er in Wien und machte da die Bekanntſchaft des Impreſſario Barbaja und nachdem er auf Webers Empfehlung an der deutſchen Oper des Kärnthnerthor-Theater ſchon als Kapellmeiſter angeſtellt worden war, reiſte er mit Barbaja nach Italien und wurde in Neapel zuerſt unter deſſen Direktion und dann getrennt von ihm Theaterkapellmeiſter. Schon ſeit einer Reihe von Jahren lebt er nun in London, wo er als Klavierſpieler und Komponiſt eines guten Rufes genießt; in den Jahren 1850 und 51 war er auch der Begleiter der berühmten Sängerin Jenny Lind auf ihren Kunſtreiſen in Amerika. Als Spieler iſt B. ſehr ausgezeichnet, denn er beſitzt neben einer vollkommen durchgebildeten Technik viel Feuer und Ausdruck im Vortrag. Als Komponiſt iſt er fließend, lebendig und angenehm, aber nicht originell; er ſchreibt in allen möglichen Manieren und Stylen und reproduzirt Deutſche, Franzoſen und Italiener. Seine italieniſchen Opern „Ernesto e Giavinta“ und „die Portugieſen in Goa“ ſind Nachbildungen Roſſiniſcher, und ſeine in England verfaßten, z. B. „der Zigeunerin Warnung“, „der Alte vom Berge“, vorzugsweiſe Weber'ſcher Art und Weiſe. Seine vielen Klavierſachen, Konzerte, Sonaten, Rondos, Fantaſien, Variationen u. ſ. w. ſind brillant, aber ohne Tiefe. —

Benelli, Antonio Peregrino, geb. den 5. Septbr. 1771 zu Forli in der Romagna, ein vortrefflicher Tenorſänger und Geſanglehrer, auch Komponiſt und muſik. Schriftſteller. Er kam 1790 als erſter Tenor an das San Carlo-Theater in Neapel und 1798 an die italieniſche Oper in London, von wo aus er 1801 nach Dresden ging und daſelbſt bis zum J. 1822 in allgemeinſter Achtung verblieb. Darauf zog er ſich von der Bühne zurück und kam auf Spontini's Empfehlung als Profeſſor des Geſanges an die Oper in Berlin; hier wirkte er bis zum J. 1829, verwickelte ſich aber leider um dieſe Zeit in einen ärgerlichen Streit mit Spontini, deſſen Motive noch nicht ganz aufgeklärt ſind und bei dem das Unrecht auf Seiten B's. zu ſein ſcheint. Er wurde ſeiner einträglichen Stelle enthoben, zog wieder nach Dresden zurück, wo ſeine Penſion noch fortdauerte, und zog ſich endlich, verſtimmt und kränklich nach Börnichen im ſächſiſchen Erzgebirge zurück, wo er den 16. Aug. 1830 ſtarb. (Geſangſchule, Solfeggien, Meſſen, Paternoster, Salve Regina, Stabat mater u. a. Kirchenſtücke, Kantaten, Arietten, Notturni, Duetten, einige Pianoforteſachen u. ſ. w. dann auch ſchätzenswerthe Beiträge in der allgemeinen Leipz. muſik. Zeitung, namentlich über Geſangliches). —

Beneſch, Joſeph, geb. 1795 zu Battelau in Mähren, wo ſein Vater Regenschori und Muſiklehrer war. Er war erſt zum Schullehrer beſtimmt und auch ſchon Schulgehülfe bei ſeinem Onkel in Potiech, deſſen Lehrerſtelle er auch übernehmen ſollte; ſeine Liebe zur Kunſt ließ ihm aber keine Ruhe, er gab das Lehramt auf, ging nach Wien und nahm Unterricht auf der Violine, welches Inſtrument er mit ſolcher Meiſterhaftigkeit behandeln lernte, daß man ihn auf ſeinen vielen Reiſen allgemein als einen der erſten deutſchen Violinvirtuoſen ehrte. 1832 erhielt er eine Anſtellung in der kaiſerl. Kapelle in Wien, nachdem er vorher an ſechs Jahre bei der philharmoniſchen Geſell-

Digitized by Google

ſchaft in Laibach die Stelle eines Konzertſpielers, Orcheſterdirektors und Lehrers inne gehabt hatte. (Konzertino's, Variationen, Polonaiſen u. ſ. w.).

Benevoli, Orazio, ein natürlicher Sohn des Herzogs Albert von Lothringen (nach Fétis) und einer der berühmteſten Contrapunktiſten und Komponiſten des 17. Jahrh. Sein Lehrer war nach Einigen Vinc. Ugolini, nach Anderen Bern. Nanini; zuerſt war er an der Kirche S. Luigi de' Franceſi in Rom als Kapellmeiſter angeſtellt, dann war er in Dienſten des Erzherzogs von Oeſterreich in Wien, und im J. 1646 wurde er, nach Italien zurückgekehrt, Kapellmeiſter an Maria Maggiore und dann (noch in demſelben Jahre) an St. Peter, welche Stelle er bis zu ſeinem Tode, den 17. Juni 1672, verwaltete. Seine Stärke beſtand hauptſächlich darin, ſich mit Freiheit in der größten Vielſtimmigkeit zu bewegen; er hat Kirchenſtücke für 12, 16 und 24 reale Stimmen geſetzt, ja ſelbſt eine Meſſe für 48 reale Stimmen (alſo zwölfchörig); auch erwähnt man von ihm das Kunſtſtück einer Meſſe für 12 obligate Soprane. Er und Cariſſimi waren die Koryphäen der Epoche von 1640—80.

Benincaſa, Giacomo, Sänger an der päpſtlichen Kapelle und 1607 Direktor derſelben, ſtarb 1613. Man hat von ihm 5, 6, 8 und 12ſtimmige Motetten.

Benincaſa, Giovachino (ſpr. Dſchowakino), geb. 1783 zu Perugia und geſt. zu Dresden am 6. Jan. 1835, ein vorzüglicher Baßſänger, namentlich in Buffopartien. Er war von Morlacchi gebildet, der ihn auch 1811 nach Dresden an die daſige Oper brachte.

Benincori, Angelo Maria, geb. zu Brescia den 28. März 1779, erhielt ſchon in ſehr früher Jugend ſeine muſikaliſche Ausbildung und machte ſich auf mehreren Kunſtreiſen als Violiniſt, wie als Komponiſt, vortheilhaft bekannt. Er ſtarb bei Paris, wohin er 1803 gekommen war, den 30. Decbr. 1821. Seine Opern machten kein großes Glück, mehr aber ſeine Quartette, die er, durch die Haydn'ſchen angeregt, in ziemlicher Anzahl verfertigt hat. Meſſen, Litaneien und andere Kirchenſachen ſeiner Kompoſition ſind Manuſcript geblieben.

Bennet, John, ein engl. Tonkünſtler, der um 1600 blühte, und deſſen Madrigale, Lieder u. ſ. w. als für ihre Zeit ſehr fließend und melodiſch gerühmt werden. Ueberhaupt hat es in England Mehrere dieſes Namens gegeben, die Alle mehr oder weniger geſchickte Organiſten und Komponiſten waren, z. B. Thomas B. (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Organiſt zu Chicheſter), William B. (1767 geb. und 1793 Organiſt zu Plymouth), Charles B. (geſt. 1804), der, obgleich von Jugend auf blind, doch ein geſchickter Muſiker und Organiſt zu Truro in Cornwall war.

Bennet, William Sterndale (ſpr. —Sterndehl), unſtreitig der begabteſte und gediegenſte unter den lebenden engliſchen Komponiſten, und ein vortrefflicher Klavierſpieler. Er iſt 1808 zu Sheffield in Yorkſhire geb., wo ſein Vater Organiſt war und von dieſem erhielt er auch ſeinen erſten Unterricht in der Muſik, zugleich aber auch pflanzte ihm dieſer die Solidität der Kunſtgrundſätze ein, die ſelbſt das Treiben der großen Welt und alle Frivolitäten der Rieſen-Metropolis London nicht haben verwiſchen können. Seine weitere Ausbildung erhielt B. auf der kgl. Akademie in London, namentlich unter Ciprian Potter und Dr. Crotch. Die Liebe zur deutſchen Kunſt veranlaßte ihn 1836 u. 42 zu Reiſen nach dem Kontinent, und vorzüglich zu einem längern Aufenthalt in Leipzig, wo er ſich innig an Mendelsſohn anſchloß

Digitized by Google

und seine besten Sachen schrieb. Augenblicklich lebt er als vielgesuchter Lehrer in London, und noch kürzlich hat er von der Universität Cambridge den Professortitel erhalten. — Es sind bis jetzt einige dreißig Werke von B. erschienen, theils größere und kleinere Klaviersachen, theils Orchesterstücke und auch einige Hefte Lieder, und wenn man denselben auch nicht den Stempel der Eigenthümlichkeit aufgedrückt sieht, ja sogar ein zu vorherrschendes Kopiren Mendelssohn'scher Art und Weise wahrnimmt, so ist ihnen doch eine große Feinheit und Liebenswürdigkeit des Ausdrucks, Symmetrie des Baues und interessante harmonische Kombination, so wie reizende Klangwirkung eigen. Zu läugnen ist dabei nicht, daß in seinen Produktionen sich keine Steigerung gezeigt hat, und daß seine früheren Sachen gegen die neueren den Vorrang behaupten; es ist nicht zu verkennen, daß seine Lehrthätigkeit und das anstrengende Leben in dem riesigen London etwas deprimirend auf ihn gewirkt haben. Wir geben aber die Hoffnung noch nicht auf, daß die Periode des bloßen money-making bald vorübergehen, und daß er uns wieder mit Hervorbringungen beschenken wird, die sich seinen reizenden Ouverturen „die Najade", „die Waldnymphe", seinem dritten Klavierkonzerte, den drei Skizzen: the Lake, the Millstream, the Fountain, seinem Capriccio für Piano mit Orchesterbegleitung u. s. w. würdig anreihen mögen.

Benno, der Heilige, geb. 1010 zu Hildesheim, aus dem gräfl. von Woldenbergischen Geschlechte, war erst Benediktinermönch, dann Kanonikus zu Goslar, und 1066 Bischof v. Meißen; heilig gesprochen wurde er erst 1523 von Papst Adrian VI., nachdem die Legende viele Wunder auf seine Rechnung gebracht hatte. Seine Erwähnung hier in diesen Blättern verdankt er dem Umstande, daß er sich bestrebte den deutschen Kirchengesang auf römische Art einzurichten, und daß von ihm der älteste Choral, den wir besitzen: „Ein Kindelein, so löblich", herrührt.

Benvenuti, Nicolo, geb. zu Pisa den 10. Mai 1783, Kapellmeister an der Kathedralkirche daselbst, Komponist und Orgelspieler. (Vespern, Messen, Kantaten, Orgel- und Klavierstücke, Sinfonien u. s. w.).

Berard, Jean Baptiste, geb. 1710, ein französischer Tenorsänger, der besonders von 1737—45 vielen Beifall erntete; auch war er als Gesanglehrer geschätzt, und wegen seiner Geschicklichkeit auf dem Violoncell, der Harfe und Guitarre in allen pariser Gesellschaften wohlgelitten. Ein kleines Werk „L'art du chant", das er der Pompadour dedicirt hatte, verschaffte ihm den Ruf als besten Kenner des Gesanges, bis es sich später herausstellte, daß nicht er, sondern ein gewisser Blanchet das Buch verfaßt habe. B. starb zu Paris den 1. Decbr. 1772.

Berardi, Angelo, geb. zu St. Agatha im Bolognesischen, um die Mitte des 17. Jahrh., war zuerst (1681) Kapellmeister an der Domkirche zu Spoleto, dann Kanonikus an der Stiftskirche in Viterbo und dann Kapellmeister an dem Dome daselbst; zuletzt kam er als Kapellmeister nach Rom an die Kirche St. Maria di Trastevere. Baini kennt Psalmen, Motetten, Offertorien von seiner Komposition, und außerdem werden fünf fleißig gearbeitete theoretische Werke von ihm angeführt, deren sehr weitläufige Titel man bei Forkel und Becker, in deren Darstellungen der mus. Literatur nachsehen möge.

Berbiguier, Benoit Tranquille (spr. Berbigbieh, Benoa Trangkil), be-

Digitized by Google

rühmter Flötist und Komponist für sein Instrument, geb. den 21. Decbr. 1782 zu Caderousse im Departement Vaucluse, gest. zu Paris im Februar des Jahres 1838. Mit der glücklichsten Disposition für Musik begabt, lernte er schon frühzeitig ganz von selbst Flöte, Violine und Violoncello. Seine Familie hatte ihn eigentlich zum Advokatenstande bestimmt, aber getrieben von seiner Leidenschaft für Musik, verließ er plötzlich seine Vaterstadt im October 1805, kam nach Paris, trat in eine Flötenklasse des Konservatoriums, die unter Wunderlich stand, und machte zu gleicher Zeit einen Kursus in der Harmonielehre bei Berton durch. Im J. 1813 wurde er gezwungen, Paris zu verlassen, und mußte zufolge eines Dekretes, das eine Aushebung von 300,000 Mann verordnete, Soldat werden. 1815 trat er in die Garde-Corps, folgte dem König Ludwig XVIII. nach Gent, und kehrte mit ihm wieder nach Paris zurück. Seiner militärischen Carriere überdrüssig, gab er 1819 seinen Abschied ein und kam von Bourg, wo er unterdeß eine Lieutenantsstelle in der Legion von Ain erhalten hatte, nach Paris zurück, wo er sich fixirte, und fortan als Virtuos und Komponist der Kunst lebte. Seine Fertigkeit auf der Flöte war eben so bedeutend, als seine Fruchtbarkeit im Komponiren groß war, und als Spieler sowohl wie als Komponist für sein Instrument, reiht er sich den Besten an. (Flötenschule, Konzerte, Variationen, Duo's, Trio's, Fantasien u. s. w.).

Berchem, Jacques (ital. Giachetto, auch Jachet von Mantua genannt), ein im 16. Jahrh. berühmter niederländischer Meister des Contrapunkts, geb. zu Berchem bei Antwerpen, woher er auch obigen Namen erhielt, nach der Sitte damaliger Zeit: den eigentlichen Familiennamen wegzulassen und dem Vornamen nur den Namen des Geburtsortes beizufügen. Er blühete besonders in den Jahren 1539—61 und soll noch 1580 am Leben gewesen sein; sehr lange lebte er in Mantua (daher Jachet von Mantua) und war bei den Italienern außerordentlich beliebt. Von seinen Werken, auf deren Titel er sich stets Jacques Berchem nannte, wenngleich spätere Sammler Jachetus dafür sagten, sind anzuführen: Primo, secondo e terzo libro del Capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, novamente stampati e dati in luce, Venez. 1561, zweite Auflage; Motetti a quattro voci, Venez. 1545; Missae sex vocum, Paris 1557; drei fünfstimmige Messen sind auf der Bibliothek in München; ferner finden sich Madrigale und Motetten von B. in mehreren Sammlungen, z. B. in den „Motetti del Frutto", Venez., in den „Motetti del Labirinto", Venez. 1554, in den „Motetti trium vocum a pluribus auctoribus compositi", Venez. 1543, in „il primo libro della musa a cinque voci, Madrigali da diversi autori", Rom 1555 u. s. w.

Berchtold, Marianne, Reichsfreiin v., geb. Mozart, zu Salzburg im J. 1751 geb., ist die Schwester des unsterblichen W. A. Mozart, die mit diesem zugleich von ihrem Vater in der Musik unterrichtet wurde, und bei den Reisen der Familie neben ihrem wunderbaren Bruder als Klavierspielerin bewundert wurde. Sie gab später Klavierunterricht in Salzburg und vermählte sich 1784 mit dem salzburg. Hofrath und Pfleger von St. Gilgen, Joh. Baptist von Berchtold, der ihr im J. 1801 durch den Tod entrissen wurde. Sie selbst starb in hohem Alter im Octbr. 1829.

Berckzaimer, Wolfgang, ein deutscher Contrapunktist und Kirchenkomponist

Digitized by Google

um die Mitte des 16. Jahrh.; 1564 hat er „Sacrorum Hymnorum modulationes a 5 et 6 vocibus" zu München in Druck gegeben.

Berens, Karl, geb. 1801, Militärmusikdirektor in Hamburg und guter Flötist. Außer einigen wenigen gehaltvollern Stücken für sein Instrument, bestehen seine Kompositionen meist in leichter Waare, Potpourri's, Tänzen u. s. w. für Flöte und Pianoforte und für Militärmusik.

Berens, Hermann, ein Sohn des Vorigen, geb. 1826, und seit 1848 Musikdirektor zu Oerebroe in Schweden, soll ein tüchtiges Kompositionstalent sein. Von seinen Sinfonien, Quartetten, Trio's u. s. w. ist uns bis jetzt noch nichts zu Gesicht gekommen.

Berent, Simon, ein gelehrter Musiker und Contrapunktist, geb. 1585 in Preußen, trat 1608 in den Jesuiterorden, lehrte an verschiedenen Orten alte Sprachen, Philosophie, Theologie und Musik, und wurde Beichtvater des polnischen Prinzen Alexander, mit dem er große Reisen durch Deutschland und Italien machte. Er starb am 16. Mai 1649, nachdem er geraume Zeit Prediger gewesen war, als Rektor des Jesuiter-Kollegiums zu Brunsberg. Von seinen vielen Kompositionen sind nur noch zwei Werke Litaneien vorhanden, die in den Jahren 1638 und 1639 gedruckt sind.

Beretta, Francesco, Contrapunktist des 17. Jahrh. aus der römischen Schule, Kanonikus und Kapellmeister zu St. Peter im Vatican, und gestorben im J. 1694. Baini berichtet von sehr vielen Kompositionen, — Messen, Motetten, Psalmen zu 16 und 24 Stimmen, — die von der tiefsten harmonischen Kenntniß zeugen sollen.

Berezosky, ein russischer Tonkünstler, geb. um 1725 in der Ukraine, war von 1763—67 Komponist an der Kapelle Katharina's II. und komponirte für dieselbe viele Kirchenstücke, von denen einige noch jetzt aufgeführt werden, und deren eins bei Breitkopf und Härtel — ein vierstimmiges Pater noster — gedruckt ist. B. starb noch jung, gerade als er sich zu einer Reise nach Italien anschickte.

Berg, Konrad, Komponist und Musiklehrer zu Strasburg, hat in der Zeitschr. „Cäcilia", Bd. 5, Jahrg. 1826 „Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf Klavierspiel" veröffentlicht, die viel Treffliches enthalten, und zu denen Gottfried Weber ein Vorwort, „Lehrjammer" betitelt, geschrieben hat. Ein besonderer Abdruck von diesen Ideen erschien bei Schott, nebst einem Anhange: 1) über die verschiedenen Gattungen des Fortepiano; 2) über die Behandlung und gute Erhaltung desselben; 3) über die Abhülfe etwa vorkommender Stockungen im Mechanismus; 4) über die sicherste und leichteste Art das Instrument rein zu stimmen. Ferner erschien in der „Cäcilia", Bd. 17, Jahrgang 1835, ein werthvoller Aufsatz: Ueber den Einfluß des modernen Klavierspiels auf die musikalische Bildung unserer Zeit im Allgemeinen. Von Kompositionen B's. kennt man: Konzerte, Trio's, Sonaten, Rondo's, Divertissements, Tänze u. s. w. für Pianoforte, meist gefälligen und leichten Genre's; dann auch ein Konzert für zwei Pianoforte's und eine Kantate auf Anlaß des griechischen Befreiungskrieges komponirt.

Bergamasca, eine italienische Tanzmusik von lebendigem, fröhlichem Charakter, nach der Stadt Bergamo benannt.

Digitized by Google

Bergamasco, Archangelo, italieniſcher Contrapunktiſt des 16. Jahrh. in Rom, wahrſcheinlich ſeinen Namen von ſeiner Geburtsſtadt Bergamo herleitend. In der Sammlung: Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma, 1568, findet man Kompoſitionen von ihm. Ein Weiteres iſt nicht von ihm bekannt geworden.

Bergameno, Giovanni Baptiſta, ſ. Bonometti.

Berger, Adam Otto, geb. zu Breslau, war um's J. 1725 Organiſt am Dom zu Marienwerder und hat auch Mancherlei für die Kirche geſchrieben, das aber im Manuſcript geblieben iſt. Am meiſten zu rühmen iſt er aber als Inſtrumentenmacher, namentlich als geſchickter Verfertiger von Holzblasinſtrumenten.

Berger, Andreas, ein Contrapunktiſt, zu Anfang des 17. Jahrh. blühend, aus Meißen gebürtig. (Harmoniae seu Cautiones sacrae, 4—8 voc., Augsburg 1608; weltliche Trauer- und Klaglieder mit 4 Stimmen, ebendaſ. 1609.

Berger, Johann Friedrich, ſtarb 1786 als Violoncelliſt am Leipziger Orcheſter.

Berger, Karl Gottlieb, geb. 1736 zu Olmarsdorf bei Pirna, geſt. 1812 zu Leipzig, wo er Konzertviolinist war. Sein Lehrer war Göpfert und ſein Spiel wird von Allen, die ihn gehört haben, als nach allen Seiten hin vortrefflich gerühmt; der berühmten Mara wurde er inſofern Vorbild, als ſie ſich bemühte, ſeine reinen, netten und deutlichen Figuren nachzuſingen. Kunſtreiſen hat er nie gemacht, auch nichts komponirt; mit dem Vorigen, Joh. Friedr. B., lebte er in inniger Freundſchaft.

Berger, Johann Wilhelm von, kaiſerl. Rath, königl. poln. und churſächſ. Hofrath, Profeſſor der Geſchichte und Beredſamkeit in Wittenberg, geb. 1673 und geſt. den 28. April 1751, ein außerordentlich gelehrter Mann, der aber neben ſeinen Berufsgeſchäften auch fleißig Muſik trieb und eine für ſeine Zeit nicht unbeträchtliche Fertigkeit, namentlich im Klavierſpielen, erlangte. Unter ſeinen vielen Schriften beſchäftigen ſich auch einige mit muſik-hiſtoriſchen Gegenſtänden; ſo ſeine 1750 in Leipzig erſchienene „Eloquentia publica", eine Sammlung von lateiniſchen Reden, deren ſiebenzehnte, achtzehnte, neunzehnte und zwanzigſte der Geſchichte des Kirchengeſanges gewidmet ſind. Außerdem ſind noch ſeine beiden Abhandlungen: „De prisco Germano haud illiterato" (Wittenberg 1722), und „De ludis Olympiis Programma" (in ſeinem Stromateo acad.) der muſ. Literatur zuzurechnen.

Berger, Ludwig, geb. zu Berlin am 18. April 1777 und geſt. daſelbſt am 16. Febr. 1839, ein vortrefflicher Pianofortevirtuoſe und ausgezeichneter Komponiſt. Er ſtudirte die Kompoſition unter Kapellmeiſter Gürrlich in Berlin, und ging 1801 nach Dresden, um unter Naumann ſeine letzte Ausbildung zu ſuchen; unglücklicherweiſe kam er gerade in dem Augenblicke an, wo dieſer berühmte Tonſetzer plötzlich ſtarb, und ſo kehrte er wieder nach Berlin zurück, ſich vom Unterrichtgeben auf dem Pianoforte ernährend. Da kam im J. 1804 Clementi nach Berlin; dieſer hörte B. in einer Geſellſchaft ſpielen, und ſchlug ihm vor, ſich ihm als Schüler anzuvertrauen und ihn nach Petersburg zu begleiten. B. nahm dies Anerbieten mit Freuden an, blieb ſechs Jahre in Petersburg, und errang ſich neben Steibelt und Field bedeutende Anerkennung. Während dieſer Zeit hatte er ſeine ihm neun Jahre ſchon verlobte Braut geheirathet, verlor aber ſeine junge Gattin im erſten Kindbett, und

Digitized by Google

nicht lange darauf auch das Kind. Dieſe Unglücksfälle beugten ihn tief und verleideten ihm den Aufenthalt in Petersburg; er ging nach Stockholm und von da nach London, überall als Spieler geehrt und als Lehrer geſucht. Nach zwölfjähriger Abweſenheit kehrte er 1815 nach Berlin zurück, und wirkte bis zu ſeinem Tode daſelbſt in förderſamſter Weiſe als Klavierlehrer, wenngleich ihn eine nervöſe Lähmung des rechten Armes am Konzertſpielen verhinderte; von den vielen Schülern, die er gebildet, nennen wir als die bedeutendſten Mendelsſohn und Taubert. Es iſt die Gediegenheit, welche ſein Spiel wie ſeine Kompoſitionen charakteriſirt, und wenn wir auch den letzteren nicht das ganz ſo enthuſiaſtiſche Lob wie Lud. Rellſtab ſpenden, auch nicht wie dieſer, B. für den Nächſten an Mozart und Beethoven halten können, ſo ſchätzen wir doch ſeine Klavier-Sonaten, Variationen, Rondo's (beſonders eins Alla turca), ſeine Toccate, Fuge mit Präludium, ein Heft Etuden, mehrere Hefte Lieder (ein- und mehrſtimmige) als Hervorbringungen eines nicht gewöhnlichen Talentes und einer ehrenwerthen Geſinnungstüchtigkeit. An dem rechten Aufſchwung hat wohl B. auch ſeine Hypochondrie und die krankhafte Gereiztheit ſeines Charakters gehindert.

Bergkreyen, oder Bergkreyen-Weiſen, nannte man vor Alters, beſonders zu Luther's Zeiten, eine Melodie zu einer in Reimverſe gebrachten Geſchichte. Es gab geiſtliche und weltliche B., und ein Beiſpiel der erſtern Art iſt der fälſchlich Luthern zugeſchriebene Choral: „Vater unſer im Himmelreich". Daß viele B. in unſere Choral- und Geſangbücher übergegangen ſind, beweiſt die Melodie zu dem Choral: „Nun ruhen alle Wälder", die von Joh. Iſaak zu dem weltlichen B.: „Inſpruck, ich muß dich laſſen", komponirt iſt, nachher mit dem Text „O Welt, ich muß dich laſſen", in die Kirche aufgenommen wurde, und zuletzt jenen Text „Nun ruhen alle Wälder" erhielt. Erasmus Rotenbacher zu Nürnberg veranſtaltete 1550 eine ganze Sammlung geiſtlicher B., unter welchen ſich auch mehrere Lieder aus Luther's erſtem Geſangbuche befinden, z. B. „Sie iſt mir lieb, die werthe Magd", „ein neues Lied wir heben an", „Wie's Gott gefällt, ſo gefällt mir's auch". Etwas Sicheres über den Urſprung und die Ableitung des Wortes B. iſt nicht bekannt; anzunehmen iſt, daß vorzugsweiſe in Gebirgsgegenden dieſe Weiſen gebräuchlich waren.

Bergmann, Joh. Gottfried, geb. den 10. März 1795 zu Reichenbach in der Oberlauſitz, liebte ſchon von früheſter Jugend die Muſik, und erhielt von ſeinem Vater, der auf Kindtaufen, Hochzeiten u. ſ. w. die Geige ſpielte, nothdürftigen Unterricht auf dieſem Inſtrumente. Als Alumnus auf der Dresdner Kreuzſchule und auch noch eine lange Zeit nachdem er dieſe verlaſſen hatte, mußte er mit Noth und Entbehrungen aller Art kämpfen, bis er eine Kantorſtelle in Großenhain und im J. 1814 eine ſolche zu Senftenberg erhielt. Bei den Prüfungen zu dieſen Aemtern war man auf ſeine wunderſchöne Tenorſtimme aufmerkſam geworden, und 1816 erhielt er eine Anſtellung am königl. ſächſ. Hoftheater in Dresden, nebenbei den Unterricht des Kammerſängers Miekſch im Geſang und des Hofſchauſpielers Chriſt, deſſen Tochter er auch ſpäter heirathete, im Techniſchen der Schauſpielkunſt genießend. Er war in ſogen. lyriſchen Partien, z. B. als Pylades in Gluck's „Iphigenie", Max im „Freiſchütz", Joſeph in Méhul's gleichnam. Oper, Belmont in der „Entführung" u. ſ. w. ſehr ausgezeichnet. Geſtorben iſt er am 4. Juli 1831 in Dresden.

Digitized by Google

Bergopzoomer, Katharina, geb. Leidner aus Wien (1753), eine Sängerin von vortrefflichen Eigenschaften und vielem Ruf; sie betrat 1770 die Bühne unter dem Namen Schindler (welchen sie von dem Manne ihrer Stiefschwester, dem Malereidirektor Schindler, der sie nach dem Tode ihrer Eltern adoptirt hatte, annahm), sang in den Jahren 1774—76 auch in Italien, sowie auf mehreren größeren deutschen Bühnen, und wurde im J. 1776 wieder in Wien am k. k. Nationaltheater engagirt. 1777 verheirathete sie sich mit einem Herrn Bergopzoomer, und wurde unter diesem Namen 1782 bei der italienischen Oper in Braunschweig u. 1783 am neuerrichteten Nationaltheater in Prag engagirt. Leider starb sie am letzteren Orte schon im 35. Jahre ihres Lebens, im Juni 1788.

Bergt, Adolph, ein in Chemnitz lebender und theils als Orchestermitglied, theils als Klavierlehrer beschäftigter jüngerer Musiker von vielem Talent, dessen Klavierkompositionen, z. B. eine Sonate für zwei Klaviere, Charakterstücke, Capricen für 2 und 4 Hände u. s. w., sehr empfehlenswerth sind.

Bergt, Christian Gottlob August, geb. den 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg und gest. den 10. Febr. 1837 als Organist an der Peterskirche zu Bautzen und als allgeschätzter Lehrer am Schullehrer-Seminar daselbst. Sehr früh schon bezeigte er besondere Lust zur Musik, aber auch zur Schule, weswegen ihn sein Vater, der Stadtmusikus in Oederan war, in seinem 14. Jahre als Alumnus auf die Dresdner Kreuzschule that. Von hier aus kam er im J. 1790 nach Leipzig und studirte mehrere Jahre Theologie, wurde aber auch durch das Anhören vieler und guter Musik so mächtig angeregt, daß er beschloß, die Theologie der Tonkunst zu opfern. Seinen Eltern zu Liebe ließ er sich jedoch examiniren und nahm auch eine Hauslehrerstelle an, glücklicher Weise in der Nähe von Leipzig, daher er immer mit dem Kunstleben dieser Stadt in Rapport bleiben konnte. Er strebte nun auf's Eifrigste, sich zum gründlichen Musiker auszubilden, versuchte sich in allerlei Kompositionen, und übte besonders das Orgelspielen, welches auch so meisterhaft wurde, daß er seinen Organistenposten in Bautzen im J. 1802 mit allen Ehren antreten konnte. Von seinen vielen Kompositionen, die gründlich und fließend zugleich sind, ist nur Weniges gedruckt; besonders zu nennen sind seine acht Hefte Terzetten für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte (1801 in Leipzig erschienen), dann ein Konzert für Klarinette und Fagott, Balladen, Lieder, Trio's, Quartetten, Sinfonien, Kirchensachen, als: ein Passionsoratorium, ein Te Deum, Vaterunser, Hymnen u. s. w.; auch die Operetten: „Laura und Fernando" (Text von Bretzner), „die Wunderkur", die Intermezzi „Erwin und Elmire" von Göthe, „das Mädchen" von Schulz, „des Dichters Geburtstag" u. s. w. Endlich ist noch ein theoretisches Schriftchen zu erwähnen: „Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminare." Leipzig, 1832.

Beriot, Karl August de, einer der ausgezeichnetsten neuern Violinspieler, geboren zu Löwen den 20. Febr. 1802. Schon im Alter von 9 Jahren verwaist, fand er in Mr. Tiby, Musiklehrer, einen Vormund, zweiten Vater und Lehrer, der mit größtem Eifer seine vortrefflichen musikalischen Anlagen zur Entfaltung brachte. Bis zu seinem 19. Jahre blieb er in seiner Vaterstadt, dann ging er nach Paris, erwarb sich den aufmunternden Beifall Viotti's, und trat in's Konservatorium, wo

Digitized by Google

er aber nur kurze Zeit blieb, und nahm schließlich bei Baillot Privatunterricht. Noch während seiner Studien und nach Vollendung derselben ließ er sich öfter hören und führte seine ersten Kompositionen vor. Von Paris aus ging er nach England, und machte daselbst überall, wo er auftrat, ungeheures Glück; nach seinem Geburtslande zurückgekehrt, verlieh ihm der König Wilhelm der Niederlande eine Pension von 2000 Gulden mit dem Titel seines Kammervirtuosen, welcher Vortheile ihn die Revolution von 1830 beraubte. Nach dieser Zeit reiste er wieder in Deutschland, Italien, Frankreich und England, und hatte sich auch mit der berühmten Sängerin Malibran-Garcia verbunden; die Produktionen des seltenen Künstlerpaares haben überall den gerechtesten Enthusiasmus erregt. Augenblicklich lebt de B. in Brüssel, hat aber leider das Unglück gehabt zu erblinden, — ein großer Verlust für das Brüsseler Konservatorium, dessen oberster Violin-Professor er gewesen ist. — Was nun sein Spiel betrifft, so charakterisirt dasselbe eine bewundernswerthe Vollendung der Technik, in allen Theilen eine tadellose Glätte und Reinheit, bei gutklingendem aber kleinem Ton; sein Vortrag ist fein und nobel, aber ohne hinreißend zu sein, und das Feld, auf dem er am meisten wirkt, ist das Pikante und Elegante. So ist er auch in seinen Kompositionen — Konzerte, Etuden, Airs variés, Fantasien u. s. w. —; es hat Alles in ihnen die feinste Tournure, es bewegt sich mit dem feinsten Anstande, aber es ist blos elegant (und mitunter selbst geistreich) ohne bedeutend zu sein; es hört sich Alles höchst reizend an, aber man empfindet nichts Tieferes dabei.

Berlin, Joh. Daniel, geb. 1710 zu Memel und gest. 1775 als Organist in Drontheim in Norwegen. Nachdem er unter der Leitung seines Vaters eine große Geschicklichkeit in allen musikalischen Dingen, und besonders im Orgelspielen erlangt hatte, ging er 1730 nach Kopenhagen und blieb daselbst bis zum J. 1737, wo er zu seinem obengenannten Organistenposten berufen wurde. Man hat mehrere gute theoretische Schriften von ihm, z. B. „Anleitung zur Tonometrie", worin er lehrt, wie man mit Hülfe der Logarithmen nach der geometrischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende Temperatur der Intervallen-Größen richtig und leicht ausrechnen könne; dann „Anfangsgründe der Musik" u. s. w. Von seinen Kompositionen ist blos ein Heft Sonaten gedruckt, und zwar in Augsburg 1751; in Dänemark und Norwegen sollen noch viele gute Kirchenmusiken und Orgelstücke vorhanden sein.

Berlioz, Hector, franz. Komponist der Gegenwart, geb. den 11. Decbr. 1803 zu Côte Saint-André, einem Städtchen im Isère-Departement, wo sein Vater Arzt war. Eine leidenschaftliche Musikliebe zeichnete ihn von jeher aus und er erhielt auch einigen Unterricht während seines Besuches des College in seiner Vaterstadt; sie wurde aber ganz unbezwinglich, als er in Paris ankam, um daselbst — nach Einigen die Rechte, nach Anderen die Arzneikunde — zu studiren. Nach langem Kampfe mit seinem Vater wagt er eigenmächtig den Schritt, seine Studien aufzugeben und in's Konservatorium zu treten; darüber erzürnt, entzieht ihm der Vater alle Subsistenzmittel und er ist gezwungen eine Choristenstelle an einem der kleinern Theater in Paris anzunehmen und Musikunterricht zu ertheilen, um nur existiren zu können. Seine Lage verbesserte sich etwas, als er im J. 1830 den ersten Preis in der Komposition erhielt und auf Staatskosten reisen durfte; nach seiner Rückkehr trat er mit

Digitized by Google

under the Public Trustee Act, 1906, and the Acts amending the same, and all other powers (if any) him thereunto enabling, and subject to the provisions of the said Acts, and to the rules made thereunder, and to the directions of the Court, the Public Trustee shall have power to sell, call in, and convert into money the whole or any part of the estate of the deceased, and to carry on the business of the deceased, and to employ the assets of the deceased in the business, and to borrow money for the purposes of the business, and to charge the assets of the deceased with the repayment of money borrowed, and to employ the money borrowed in the business, and to pay the interest on money borrowed out of the profits of the business, and to pay the principal out of the assets of the deceased, and to pay the interest and principal out of the profits of the business, and to pay the interest and

Statement of the case.

Mississippi, and the Constitution of the United States, and the laws of the United States, and the treaties made by the United States, and the decisions of the courts of the United States, and the decisions of the courts of the State of Mississippi, and the decisions of the courts of the State of Mississippi, and the decisions of the courts of the State of Mississippi

Acts 19:1 And it came to pass, that, while Apollos was at Corinth, Paul having passed through the upper coasts came to Ephesus: and finding certain disciples 2 he said unto them, Did ye receive the Holy Ghost when ye believed? And they said unto him, We did not so much as hear whether there is any Holy Ghost. 3 And he said, Into what then were ye baptized? And they said, Into John's baptism. 4 And Paul said, John baptized with the baptism of repentance, saying unto the people, that they should believe on him which should come after him, that is, on Jesus. 5 And when they heard this, they were baptized in the name of the Lord Jesus. 6 And when Paul had laid his hands upon them, the Holy Ghost came on them; and they spake with tongues, and prophesied. 7 And they were in all about twelve men. 8 And he entered into the synagogue, and spake boldly for the space of three months, reasoning and persuading the things concerning the kingdom of God. 9 But when divers were hardened, and believed not, but spake evil of that way before the multitude, he departed from them, and separated the disciples, reasoning daily in the school of one Tyrannus. 10 And this continued by the space of two years; so that all they which dwelt in Asia heard the word of the Lord Jesus, both Jews and Greeks. 11 And God wrought special miracles by the hands of Paul: 12 so that from his body were brought unto the sick handkerchiefs or aprons, and the diseases departed from them, and the evil spirits went out of them. 13 Then certain of the vagabond Jews, exorcists, took upon them to call over them which had evil spirits the name of the Lord Jesus, saying, We adjure you by Jesus whom Paul preacheth. 14 And there were seven sons of one Sceva, a Jew, and chief of the priests, which did so. 15 And the evil spirit answered and said, Jesus I know, and Paul I know; but who are ye? 16 And the man in whom the evil spirit was leaped on them, and overcame them, and prevailed against them, so that they fled out of that house naked and wounded. 17 And this was known to all the Jews and Greeks also dwelling at Ephesus; and fear fell on them all, and the name of the Lord Jesus was magnified. 18 And many that believed came, and confessed, and showed their deeds. 19 Many of them also which used curious arts brought their books together, and burned them before all men: and they counted the price of them, and found it fifty thousand pieces of silver. 20 So mightily grew the word of God and prevailed. 21 After these things were ended, Paul purposed in the spirit, when he had passed through Macedonia and Achaia, to go to Jerusalem, saying, After I have been there, I must also see Rome. 22 So he sent into Macedonia two of them that ministered unto him, Timotheus and Erastus; but he himself stayed in Asia for a season. 23 And the same time there arose no small stir about that way. 24 For a certain man named Demetrius, a silversmith, which made silver shrines for Diana, brought no small gain unto the craftsmen; 25 whom he called together with the workmen of like occupation, and said, Sirs, ye know that by this craft we have our wealth. 26 Moreover ye see and hear, that not alone at Ephesus, but almost throughout all Asia, this Paul hath persuaded and turned away much people, saying that they be no gods, which are made with hands: 27 so that not only this our craft is in danger to be set at nought; but also that the temple of the great goddess Diana should be despised, and her magnificence should be destroyed, whom all Asia and the world worshippeth. 28 And when they heard these sayings, they were full of wrath, and cried out, saying, Great is Diana of the Ephesians. 29 And the whole city was filled with confusion: and having caught Gaius and Aristarchus, men of Macedonia, Paul's companions in travel, they rushed with one accord into the theatre. 30 And when Paul would have entered in unto the people, the disciples suffered him not. 31 And certain of the chief of Asia, which were his friends, sent unto him, desiring him that he would not adventure himself into the theatre. 32 Some therefore cried one thing, and some another: for the assembly was confused; and the more part knew not wherefore they were come together. 33 And they drew Alexander out of the multitude, the Jews putting him forward. And Alexander beckoned with the hand, and would have made his defence unto the people. 34 But when they knew that he was a Jew, all with one voice about the space of two hours cried out, Great is Diana of the Ephesians. 35 And when the townclerk had appeased the people, he said, Ye men of Ephesus, what man is there that knoweth not how that the city of the Ephesians is a worshipper of the great goddess Diana, and of the image which fell down from Jupiter? 36 Seeing then that these things cannot be spoken against, ye ought to be quiet, and to do nothing rashly. 37 For ye have brought hither these men, which are neither robbers of churches, nor yet blasphemers of your goddess. 38 Wherefore if Demetrius, and the craftsmen which are with him, have a matter against any man, the law is open, and there are deputies: let them implead one another. 39 But if ye inquire any thing concerning other matters, it shall be determined in a lawful assembly. 40 For we are in danger to be called in question for this day's uproar, there being no cause whereby we may give an account of this concourse. 41 And when he had thus spoken, he dismissed the assembly.

Acts 20:1 And after the uproar was ceased, Paul called unto him the disciples, and embraced them, and departed for to go into Macedonia. 2 And when he had gone over those parts, and had given them much exhortation, he came into Greece, 3 And there abode three months. And when the Jews laid wait for him, as he was about to sail into Syria, he purposed to return through Macedonia. 4 And there accompanied him into Asia Sopater of Berea; and of the Thessalonians, Aristarchus and Secundus; and Gaius of Derbe, and Timotheus; and of Asia, Tychicus and Trophimus. 5 These going before tarried for us at Troas. 6 And we sailed away from Philippi after the days of unleavened bread, and came unto them to Troas in five days; where we abode seven days. 7 And upon the first day of the week, when the disciples came together to break bread, Paul preached unto them, ready to depart on the morrow; and continued his speech until midnight. 8 And there were many lights in the upper chamber, where they were gathered together. 9 And there sat in a window a certain young man named Eutychus, being fallen into a deep sleep: and as Paul was long preaching, he sunk down with sleep, and fell down from the third loft, and was taken up dead. 10 And Paul went down, and fell on him, and embracing him said, Trouble not yourselves; for his life is in him. 11 When he therefore was come up again, and had broken bread, and eaten, and talked a long while, even till break of day, so he departed. 12 And they brought the young man alive, and were not a little comforted. 13 And we went before to ship, and sailed unto Assos, there intending to take in Paul: for so had he appointed, minding himself to go afoot. 14 And when he met with us at Assos, we took him in, and came to Mitylene. 15 And we sailed thence, and came the next day over against Chios; and the next day we arrived at Samos, and tarried at Trogyllium; and the next day we came to Miletus. 16 For Paul had determined to sail by Ephesus, because he would not spend the time in Asia: for he hasted, if it were possible for him, to be at Jerusalem the day of Pentecost. 17 And from Miletus he sent to Ephesus, and called the elders of the church. 18 And when they were come to him, he said unto them, Ye know, from the first day that I came into Asia, after what manner I have been with you at all seasons, 19 Serving the Lord with all humility of mind, and with many tears, and temptations, which befell me by the lying in wait of the Jews: 20 And how I kept back nothing that was profitable unto you, but have shewed you, and have taught you publickly, and from house to house, 21 Testifying both to the Jews, and also to the Greeks, repentance toward God, and faith toward our Lord Jesus Christ. 22 And now, behold, I go bound in the spirit unto Jerusalem, not knowing the things that shall befall me there: 23 Save that the Holy Ghost witnesseth in every city, saying that bonds and afflictions abide me. 24 But none of these things move me, neither count I my life dear unto myself, so that I might finish my course with joy, and the ministry, which I have received of the Lord Jesus, to testify the gospel of the grace of God. 25 And now, behold, I know that ye all, among whom I have gone preaching the kingdom of God, shall see my face no more. 26 Wherefore I take you to record this day, that I am pure from the blood of all men. 27 For I have not shunned to declare unto you all the counsel of God. 28 Take heed therefore unto yourselves, and to all the flock, over the which the Holy Ghost hath made you overseers, to feed the church of God, which he hath purchased with his own blood. 29 For I know this, that after my departing shall grievous wolves enter in among you, not sparing the flock. 30 Also of your own selves shall men arise, speaking perverse things, to draw away disciples after them. 31 Therefore watch, and remember, that by the space of three years I ceased not to warn every one night and day with tears. 32 And now, brethren, I commend you to God, and to the word of his grace, which is able to build you up, and to give you an inheritance among all them which are sanctified. 33 I have coveted no man's silver, or gold, or apparel. 34 Yea, ye yourselves know, that these hands have ministered unto my necessities, and to them that were with me. 35 I have shewed you all things, how that so labouring ye ought to support the weak, and to remember the words of the Lord Jesus, how he said, It is more blessed to give than to receive. 36 And when he had thus spoken, he kneeled down, and prayed with them all. 37 And they all wept sore, and fell on Paul's neck, and kissed him, 38 Sorrowing most of all for the words which he spake, that they should see his face no more. And they accompanied him unto the ship.

Acts 21:1 And it came to pass, that after we were gotten from them, and had launched, we came with a straight course unto Coos, and the day following unto Rhodes, and from thence unto Patara: 2 And finding a ship sailing over unto Phenicia, we went aboard, and set forth. 3 Now when we had discovered Cyprus, we left it on the left hand, and sailed into Syria, and landed at Tyre: for there the ship was to unlade her burden. 4 And finding disciples, we tarried there seven days: who said to Paul through the Spirit, that he should not go up to Jerusalem. 5 And when we had accomplished those days, we departed and went our way; and they all brought us on our way, with wives and children, till we were out of the city: and we kneeled down on the shore, and prayed. 6 And when we had taken our leave one of another, we took ship; and they returned home again. 7 And when we had finished our course from Tyre, we came to Ptolemais, and saluted the brethren, and abode with them one day. 8 And the next day we that were of Paul's company departed, and came unto Cæsarea: and we entered into the house of Philip the evangelist, which was one of the seven; and abode with him. 9 And the same man had four daughters, virgins, which did prophesy. 10 And as we tarried there many days, there came down from Judæa a certain prophet, named Agabus. 11 And when he was come unto us, he took Paul's girdle, and bound his own hands and feet, and said, Thus saith the Holy Ghost, So shall the Jews at Jerusalem bind the man that owneth this girdle, and shall deliver him into the hands of the Gentiles. 12 And when we heard these things, both we, and they of that place, besought him not to go up to Jerusalem. 13 Then Paul answered, What mean ye to weep and to break mine heart? for I am ready not to be bound only, but also to die at Jerusalem for the name of the Lord Jesus. 14 And when he would not be persuaded, we ceased, saying, The will of the Lord be done. 15 And after those days we took up our carriages, and went up to Jerusalem. 16 There went with us also certain of the disciples of Cæsarea, and brought with them one Mnason of Cyprus, an old disciple, with whom we should lodge. 17 And when we were come to Jerusalem, the brethren received us gladly. 18 And the day following Paul went in with us unto James; and all the elders were present. 19 And when he had saluted them, he declared particularly what things God had wrought among the Gentiles by his ministry. 20 And when they heard it, they glorified the Lord, and said unto him, Thou seest, brother, how many thousands of Jews there are which believe; and they are all zealous of the law: 21 And they are informed of thee, that thou teachest all the Jews which are among the Gentiles to forsake Moses, saying that they ought not to circumcise their children, neither to walk after the customs. 22 What is it therefore? the multitude must needs come together: for they will hear that thou art come. 23 Do therefore this that we say to thee: We have four men which have a vow on them; 24 Them take, and purify thyself with them, and be at charges with them, that they may shave their heads: and all may know that those things, whereof they were informed concerning thee, are nothing; but that thou thyself also walkest orderly, and keepest the law. 25 As touching the Gentiles which believe, we have written and concluded that they observe no such thing, save only that they keep themselves from things offered to idols, and from blood, and from strangled, and from fornication. 26 Then Paul took the men, and the next day purifying himself with them entered into the temple, to signify the accomplishment of the days of purification, until that an offering should be offered for every one of them. 27 And when the seven days were almost ended, the Jews which were of Asia, when they saw him in the temple, stirred up all the people, and laid hands on him, 28 Crying out, Men of Israel, help: This is the man, that teacheth all men every where against the people, and the law, and this place: and further brought Greeks also into the temple, and hath polluted this holy place. 29 (For they had seen before with him in the city Trophimus an Ephesian, whom they supposed that Paul had brought into the temple.) 30 And all the city was moved, and the people ran together: and they took Paul, and drew him out of the temple: and forthwith the doors were shut. 31 And as they went about to kill him, tidings came unto the chief captain of the band, that all Jerusalem was in an uproar. 32 Who immediately took soldiers and centurions, and ran down unto them: and when they saw the chief captain and the soldiers, they left beating of Paul. 33 Then the chief captain came near, and took him, and commanded him to be bound with two chains; and demanded who he was, and what he had done. 34 And some cried one thing, some another, among the multitude: and when he could not know the certainty for the tumult, he commanded him to be carried into the castle. 35 And when he came upon the stairs, so it was, that he was borne of the soldiers for the violence of the people. 36 For the multitude of the people followed after, crying, Away with him. 37 And as Paul was to be led into the castle, he said unto the chief captain, May I speak unto thee? Who said, Canst thou speak Greek? 38 Art not thou that Egyptian, which before these days madest an uproar, and leddest out into the wilderness four thousand men that were murderers? 39 But Paul said, I am a man which am a Jew of Tarsus, a city in Cilicia, a citizen of no mean city: and, I beseech thee, suffer me to speak unto the people. 40 And when he had given him license, Paul stood on the stairs, and beckoned with the hand unto the people. And when there was made a great silence, he spake unto them in the Hebrew tongue, saying,

Acts 22:1 Men, brethren, and fathers, hear ye my defence which I make now unto you. 2 (And when they heard that he spake in the Hebrew tongue to them, they kept the more silence: and he saith,) 3 I am verily a man which am a Jew, born in Tarsus, a city in Cilicia, yet brought up in this city at the feet of Gamaliel, and taught according to the perfect manner of the law of the fathers, and was zealous toward God, as ye all are this day. 4 And I persecuted this way unto the death, binding and delivering into prisons both men and women. 5 As also the high priest doth bear me witness, and all the estate of the elders: from whom also I received letters unto the brethren, and went to Damascus, to bring them which were there bound unto Jerusalem, for to be punished. 6 And it came to pass, that, as I made my journey, and was come nigh unto Damascus about noon, suddenly there shone from heaven a great light round about me. 7 And I fell unto the ground, and heard a voice saying unto me, Saul, Saul, why persecutest thou me? 8 And I answered, Who art thou, Lord? And he said unto me, I am Jesus of Nazareth, whom thou persecutest. 9 And they that were with me saw indeed the light, and were afraid; but they heard not the voice of him that spake to me. 10 And I said, What shall I do, Lord? And the Lord said unto me, Arise, and go into Damascus; and there it shall be told thee of all things which are appointed for thee to do. 11 And when I could not see for the glory of that light, being led by the hand of them that were with me, I came into Damascus. 12 And one Ananias, a devout man according to the law, having a good report of all the Jews which dwelt there, 13 Came unto me, and stood, and said unto me, Brother Saul, receive thy sight. And the same hour I looked up upon him. 14 And he said, The God of our fathers hath chosen thee, that thou shouldest know his will, and see that Just One, and shouldest hear the voice of his mouth. 15 For thou shalt be his witness unto all men of what thou hast seen and heard. 16 And now why tarriest thou? arise, and be baptized, and wash away thy sins, calling on the name of the Lord. 17 And it came to pass, that, when I was come again to Jerusalem, even while I prayed in the temple, I was in a trance; 18 And saw him saying unto me, Make haste, and get thee quickly out of Jerusalem: for they will not receive thy testimony concerning me. 19 And I said, Lord, they know that I imprisoned and beat in every synagogue them that believed on thee: 20 And when the blood of thy martyr Stephen was shed, I also was standing by, and consenting unto his death, and kept the raiment of them that slew him. 21 And he said unto me, Depart: for I will send thee far hence unto the Gentiles. 22 And they gave him audience unto this word, and then lifted up their voices, and said, Away with such a fellow from the earth: for it is not fit that he should live. 23 And as they cried out, and cast off their clothes, and threw dust into the air, 24 The chief captain commanded him to be brought into the castle, and bade that he should be examined by scourging; that he might know wherefore they cried so against him. 25 And as they bound him with thongs, Paul said unto the centurion that stood by, Is it lawful for you to scourge a man that is a Roman, and uncondemned? 26 When the centurion heard that, he went and told the chief captain, saying, Take heed what thou doest: for this man is a Roman. 27 Then the chief captain came, and said unto him, Tell me, art thou a Roman? He said, Yea. 28 And the chief captain answered, With a great sum obtained I this freedom. And Paul said, But I was free born. 29 Then straightway they departed from him which should have examined him: and the chief captain also was afraid, after he knew that he was a Roman, and because he had bound him. 30 On the morrow, because he would have known the certainty wherefore he was accused of the Jews, he loosed him from his bands, and commanded the chief priests and all their council to appear, and brought Paul down, and set him before them.

Acts 23:1 And Paul, earnestly beholding the council, said, Men and brethren, I have lived in all good conscience before God until this day. 2 And the high priest Ananias commanded them that stood by him to smite him on the mouth. 3 Then said Paul unto him, God shall smite thee, thou whited wall: for sittest thou to judge me after the law, and commandest me to be smitten contrary to the law? 4 And they that stood by said, Revilest thou God's high priest? 5 Then said Paul, I wist not, brethren, that he was the high priest: for it is written, Thou shalt not speak evil of the ruler of thy people. 6 But when Paul perceived that the one part were Sadducees, and the other Pharisees, he cried out in the council, Men and brethren, I am a Pharisee, the son of a Pharisee: of the hope and resurrection of the dead I am called in question. 7 And when he had so said, there arose a dissension between the Pharisees and the Sadducees: and the multitude was divided. 8 For the Sadducees say that there is no resurrection, neither angel, nor spirit: but the Pharisees confess both. 9 And there arose a great cry: and the scribes that were of the Pharisees' part arose, and strove, saying, We find no evil in this man: but if a spirit or an angel hath spoken to him, let us not fight against God. 10 And when there arose a great dissension, the chief captain, fearing lest Paul should have been pulled in pieces of them, commanded the soldiers to go down, and to take him by force from among them, and to bring him into the castle. 11 And the night following the Lord stood by him, and said, Be of good cheer, Paul: for as thou hast testified of me in Jerusalem, so must thou bear witness also at Rome. 12 And when it was day, certain of the Jews banded together, and bound themselves under a curse, saying that they would neither eat nor drink till they had killed Paul. 13 And they were more than forty which had made this conspiracy. 14 And they came to the chief priests and elders, and said, We have bound ourselves under a great curse, that we will eat nothing until we have slain Paul. 15 Now therefore ye with the council signify to the chief captain that he bring him down unto you to-morrow, as though ye would inquire something more perfectly concerning him: and we, or ever he come near, are ready to kill him. 16 And when Paul's sister's son heard of their lying in wait, he went and entered into the castle, and told Paul. 17 Then Paul called one of the centurions unto him, and said, Bring this young man unto the chief captain: for he hath a certain thing to tell him. 18 So he took him, and brought him to the chief captain, and said, Paul the prisoner called me unto him, and prayed me to bring this young man unto thee, who hath something to say unto thee. 19 Then the chief captain took him by the hand, and went with him aside privately, and asked him, What is that thou hast to tell me? 20 And he said, The Jews have agreed to desire thee that thou wouldest bring down Paul to-morrow into the council, as though they would inquire something of him more perfectly. 21 But do not thou yield unto them: for there lie in wait for him of them more than forty men, which have bound themselves with an oath, that they will neither eat nor drink till they have killed him: and now are they ready, looking for a promise from thee. 22 So the chief captain then let the young man depart, and charged him, See thou tell no man that thou hast shewed these things to me. 23 And he called unto him two centurions, saying, Make ready two hundred soldiers to go to Cæsarea, and horsemen threescore and ten, and spearmen two hundred, at the third hour of the night; 24 And provide them beasts, that they may set Paul on, and bring him safe unto Felix the governor. 25 And he wrote a letter after this manner: 26 Claudius Lysias unto the most excellent governor Felix sendeth greeting. 27 This man was taken of the Jews, and should have been killed of them: then came I with an army, and rescued him, having understood that he was a Roman. 28 And when I would have known the cause wherefore they accused him, I brought him forth into their council: 29 Whom I perceived to be accused of questions of their law, but to have nothing laid to his charge worthy of death or of bonds. 30 And when it was told me how that the Jews laid wait for the man, I sent straightway to thee, and gave commandment to his accusers also to say before thee what they had against him. Farewell. 31 Then the soldiers, as it was commanded them, took Paul, and brought him by night to Antipatris. 32 On the morrow they left the horsemen to go with him, and returned to the castle: 33 Who, when they came to Cæsarea, and delivered the epistle to the governor, presented Paul also before him. 34 And when the governor had read the letter, he asked of what province he was. And when he understood that he was of Cilicia; 35 I will hear thee, said he, when thine accusers are also come. And he commanded him to be kept in Herod's judgment hall.

Acts 24:1 And after five days Ananias the high priest descended with the elders, and with a certain orator named Tertullus, who informed the governor against Paul. 2 And when he was called forth, Tertullus began to accuse him, saying, Seeing that by thee we enjoy great quietness, and that very worthy deeds are done unto this nation by thy providence, 3 We accept it always, and in all places, most noble Felix, with all thankfulness. 4 Notwithstanding, that I be not further tedious unto thee, I pray thee that thou wouldest hear us of thy clemency a few words. 5 For we have found this man a pestilent fellow, and a mover of sedition among all the Jews throughout the world, and a ringleader of the sect of the Nazarenes: 6 Who also hath gone about to profane the temple: whom we took, and would have judged according to our law. 7 But the chief captain Lysias came upon us, and with great violence took him away out of our hands, 8 Commanding his accusers to come unto thee: by examining of whom thyself mayest take knowledge of all these things, whereof we accuse him. 9 And the Jews also assented, saying that these things were so. 10 Then Paul, after that the governor had beckoned unto him to speak, answered, Forasmuch as I know that thou hast been of many years a judge unto this nation, I do the more cheerfully answer for myself: 11 Because that thou mayest understand, that there are yet but twelve days since I went up to Jerusalem for to worship. 12 And they neither found me in the temple disputing with any man, neither raising up the people, neither in the synagogues, nor in the city: 13 Neither can they prove the things whereof they now accuse me. 14 But this I confess unto thee, that after the way which they call heresy, so worship I the God of my fathers, believing all things which are written in the law and in the prophets: 15 And have hope toward God, which they themselves also allow, that there shall be a resurrection of the dead, both of the just and unjust. 16 And herein do I exercise myself, to have always a conscience void of offence toward God, and toward men. 17 Now after many years I came to bring alms to my nation, and offerings. 18 Whereupon certain Jews from Asia found me purified in the temple, neither with multitude, nor with tumult. 19 Who ought to have been here before thee, and object, if they had ought against me. 20 Or else let these same here say, if they have found any evil doing in me, while I stood before the council, 21 Except it be for this one voice, that I cried standing among them, Touching the resurrection of the dead I am called in question by you this day. 22 And when Felix heard these things, having more perfect knowledge of that way, he deferred them, and said, When Lysias the chief captain shall come down, I will know the uttermost of your matter. 23 And he commanded a centurion to keep Paul, and to let him have liberty, and that he forbid none of his acquaintance to minister or come unto him. 24 And after certain days, when Felix came with his wife Drusilla, which was a Jewess, he sent for Paul, and heard him concerning the faith in Christ. 25 And as he reasoned of righteousness, temperance, and judgment to come, Felix trembled, and answered, Go thy way for this time; when I have a convenient season, I will call for thee. 26 He hoped also that money should have been given him of Paul, that he might loose him: wherefore he sent for him the more often, and communed with him. 27 But after two years Porcius Festus came into Felix' room: and Felix, willing to shew the Jews a pleasure, left Paul bound.

Acts 25:1 Now when Festus was come into the province, after three days he ascended from Cæsarea to Jerusalem. 2 Then the high priest and the chief of the Jews informed him against Paul, and besought him, 3 And desired favour against him, that he would send for him to Jerusalem, laying wait in the way to kill him. 4 But Festus answered, that Paul should be kept at Cæsarea, and that he himself would depart shortly thither. 5 Let them therefore, said he, which among you are able, go down with me, and accuse this man, if there be any wickedness in him. 6 And when he had tarried among them more than ten days, he went down unto Cæsarea; and the next day sitting on the judgment seat commanded Paul to be brought. 7 And when he was come, the Jews which came down from Jerusalem stood round about, and laid many and grievous complaints against Paul, which they could not prove. 8 While he answered for himself, Neither against the law of the Jews, neither against the temple, nor yet against Cæsar, have I offended any thing at all. 9 But Festus, willing to do the Jews a pleasure, answered Paul, and said, Wilt thou go up to Jerusalem, and there be judged of these things before me? 10 Then said Paul, I stand at Cæsar's judgment seat, where I ought to be judged: to the Jews have I done no wrong, as thou very well knowest. 11 For if I be an offender, or have committed any thing worthy of death, I refuse not to die: but if there be none of these things whereof these accuse me, no man may deliver me unto them. I appeal unto Cæsar. 12 Then Festus, when he had conferred with the council, answered, Hast thou appealed unto Cæsar? unto Cæsar shalt thou go. 13 And after certain days king Agrippa and Bernice came unto Cæsarea to salute Festus. 14 And when they had been there many days, Festus declared Paul's cause unto the king, saying, There is a certain man left in bonds by Felix: 15 About whom, when I was at Jerusalem, the chief priests and the elders of the Jews informed me, desiring to have judgment against him. 16 To whom I answered, It is not the manner of the Romans to deliver any man to die, before that he which is accused have the accusers face to face, and have license to answer for himself concerning the crime laid against him. 17 Therefore, when they were come hither, without any delay on the morrow I sat on the judgment seat, and commanded the man to be brought forth. 18 Against whom when the accusers stood up, they brought none accusation of such things as I supposed: 19 But had certain questions against him of their own superstition, and of one Jesus, which was dead, whom Paul affirmed to be alive. 20 And because I doubted of such manner of questions, I asked him whether he would go to Jerusalem, and there be judged of these matters. 21 But when Paul had appealed to be reserved unto the hearing of Augustus, I commanded him to be kept till I might send him to Cæsar. 22 Then Agrippa said unto Festus, I would also hear the man myself. To-morrow, said he, thou shalt hear him. 23 And on the morrow, when Agrippa was come, and Bernice, with great pomp, and was entered into the place of hearing, with the chief captains, and principal men of the city, at Festus' commandment Paul was brought forth. 24 And Festus said, King Agrippa, and all men which are here present with us, ye see this man, about whom all the multitude of the Jews have dealt with me, both at Jerusalem, and also here, crying that he ought not to live any longer. 25 But when I found that he had committed nothing worthy of death, and that he himself hath appealed to Augustus, I have determined to send him. 26 Of whom I have no certain thing to write unto my lord. Wherefore I have brought him forth before you, and specially before thee, O king Agrippa, that, after examination had, I might have something to write. 27 For it seemeth to me unreasonable to send a prisoner, and not withal to signify the crimes laid against him.

Acts 26:1 Then Agrippa said unto Paul, Thou art permitted to speak for thyself. Then Paul stretched forth the hand, and answered for himself: 2 I think myself happy, king Agrippa, because I shall answer for myself this day before thee touching all the things whereof I am accused of the Jews: 3 Especially because I know thee to be expert in all customs and questions which are among the Jews: wherefore I beseech thee to hear me patiently. 4 My manner of life from my youth, which was at the first among mine own nation at Jerusalem, know all the Jews; 5 Which knew me from the beginning, if they would testify, that after the most straitest sect of our religion I lived a Pharisee. 6 And now I stand and am judged for the hope of the promise made of God unto our fathers: 7 Unto which promise our twelve tribes, instantly serving God day and night, hope to come. For which hope's sake, king Agrippa, I am accused of the Jews. 8 Why should it be thought a thing incredible with you, that God should raise the dead? 9 I verily thought with myself, that I ought to do many things contrary to the name of Jesus of Nazareth. 10 Which thing I also did in Jerusalem: and many of the saints did I shut up in prison, having received authority from the chief priests; and when they were put to death, I gave my voice against them. 11 And I punished them oft in every synagogue, and compelled them to blaspheme; and being exceedingly mad against them, I persecuted them even unto strange cities. 12 Whereupon as I went to Damascus with authority and commission from the chief priests, 13 At midday, O king, I saw in the way a light from heaven, above the brightness of the sun, shining round about me and them which journeyed with me. 14 And when we were all fallen to the earth, I heard a voice speaking unto me, and saying in the Hebrew tongue, Saul, Saul, why persecutest thou me? it is hard for thee to kick against the pricks. 15 And I said, Who art thou, Lord? And he said, I am Jesus whom thou persecutest. 16 But rise, and stand upon thy feet: for I have appeared unto thee for this purpose, to make thee a minister and a witness both of these things which thou hast seen, and of those things in the which I will appear unto thee; 17 Delivering thee from the people, and from the Gentiles, unto whom now I send thee, 18 To open their eyes, and to turn them from darkness to light, and from the power of Satan unto God, that they may receive forgiveness of sins, and inheritance among them which are sanctified by faith that is in me. 19 Whereupon, O king Agrippa, I was not disobedient unto the heavenly vision: 20 But shewed first unto them of Damascus, and at Jerusalem, and throughout all the coasts of Judæa, and then to the Gentiles, that they should repent and turn to God, and do works meet for repentance. 21 For these causes the Jews caught me in the temple, and went about to kill me. 22 Having therefore obtained help of God, I continue unto this day, witnessing both to small and great, saying none other things than those which the prophets and Moses did say should come: 23 That Christ should suffer, and that he should be the first that should rise from the dead, and should shew light unto the people, and to the Gentiles. 24 And as he thus spake for himself, Festus said with a loud voice, Paul, thou art beside thyself; much learning doth make thee mad. 25 But he said, I am not mad, most noble Festus; but speak forth the words of truth and soberness. 26 For the king knoweth of these things, before whom also I speak freely: for I am persuaded that none of these things are hidden from him; for this thing was not done in a corner. 27 King Agrippa, believest thou the prophets? I know that thou believest. 28 Then Agrippa said unto Paul, Almost thou persuadest me to become a Christian. 29 And Paul said, I would to God, that not only thou, but also all that hear me this day, were both almost, and altogether such as I am, except these bonds. 30 And when he had thus spoken, the king rose up, and the governor, and Bernice, and they that sat with them: 31 And when they were gone aside, they talked between themselves, saying, This man doeth nothing worthy of death or of bonds. 32 Then said Agrippa unto Festus, This man might have been set at liberty, if he had not appealed unto Cæsar.

Acts 27:1 And when it was determined that we should sail into Italy, they delivered Paul and certain other prisoners unto one named Julius, a centurion of Augustus' band. 2 And entering into a ship of Adramyttium, we launched, meaning to sail by the coasts of Asia; one Aristarchus, a Macedonian of Thessalonica, being with us. 3 And the next day we touched at Sidon. And Julius courteously entreated Paul, and gave him liberty to go unto his friends to refresh himself. 4 And when we had launched from thence, we sailed under Cyprus, because the winds were contrary. 5 And when we had sailed over the sea of Cilicia and Pamphylia, we came to Myra, a city of Lycia. 6 And there the centurion found a ship of Alexandria sailing into Italy; and he put us therein. 7 And when we had sailed slowly many days, and scarce were come over against Cnidus, the wind not suffering us, we sailed under Crete, over against Salmone; 8 And hardly passing it came unto a place which is called The fair havens, nigh whereunto was the city of Lasea. 9 Now when much time was spent, and when sailing was now dangerous, because the fast was already past, Paul admonished them, 10 And said unto them, Sirs, I perceive that this voyage will be with hurt and much damage, not only of the lading and ship, but also of our lives. 11 Nevertheless the centurion believed the master and the owner of the ship, more than those things which were spoken by Paul. 12 And because the haven was not commodious to winter in, the more part advised to depart thence also, if by any means they might attain to Phenice, and there to winter, which is an haven of Crete, and lieth toward the south west and north west. 13 And when the south wind blew softly, supposing that they had obtained their purpose, loosing thence, they sailed close by Crete. 14 But not long after there arose against it a tempestuous wind, called Euroclydon. 15 And when the ship was caught, and could not bear up into the wind, we let her drive. 16 And running under a certain island which is called Clauda, we had much work to come by the boat: 17 Which when they had taken up, they used helps, undergirding the ship; and, fearing lest they should fall into the quicksands, strake sail, and so were driven. 18 And we being exceedingly tossed with a tempest, the next day they lightened the ship; 19 And the third day we cast out with our own hands the tackling of the ship. 20 And when neither sun nor stars in many days appeared, and no small tempest lay on us, all hope that we should be saved was then taken away. 21 But after long abstinence Paul stood forth in the midst of them, and said, Sirs, ye should have hearkened unto me, and not have loosed from Crete, and to have gained this harm and loss. 22 And now I exhort you to be of good cheer: for there shall be no loss of any man's life among you, but of the ship. 23 For there stood by me this night the angel of God, whose I am, and whom I serve, 24 Saying, Fear not, Paul; thou must be brought before Cæsar: and, lo, God hath given thee all them that sail with thee. 25 Wherefore, sirs, be of good cheer: for I believe God, that it shall be even as it was told me. 26 Howbeit we must be cast upon a certain island. 27 But when the fourteenth night was come, as we were driven up and down in Adria, about midnight the shipmen deemed that they drew near to some country; 28 And sounded, and found it twenty fathoms: and when they had gone a little further, they sounded again, and found it fifteen fathoms. 29 Then fearing lest we should have fallen upon rocks, they cast four anchors out of the stern, and wished for the day. 30 And as the shipmen were about to flee out of the ship, when they had let down the boat into the sea, under colour as though they would have cast anchors out of the foreship, 31 Paul said to the centurion and to the soldiers, Except these abide in the ship, ye cannot be saved. 32 Then the soldiers cut off the ropes of the boat, and let her fall off. 33 And while the day was coming on, Paul besought them all to take meat, saying, This day is the fourteenth day that ye have tarried and continued fasting, having taken nothing. 34 Wherefore I pray you to take some meat: for this is for your health: for there shall not a hair fall from the head of any of you. 35 And when he had thus spoken, he took bread, and gave thanks to God in presence of them all: and when he had broken it, he began to eat. 36 Then were they all of good cheer, and they also took some meat. 37 And we were in all in the ship two hundred threescore and sixteen souls. 38 And when they had eaten enough, they lightened the ship, and cast out the wheat into the sea. 39 And when it was day, they knew not the land: but they discovered a certain creek with a shore, into the which they were minded, if it were possible, to thrust in the ship. 40 And when they had taken up the anchors, they committed themselves unto the sea, and loosed the rudder bands, and hoised up the mainsail to the wind, and made toward shore. 41 And falling into a place where two seas met, they ran the ship aground; and the forepart stuck fast, and remained unmoveable, but the hinder part was broken with the violence of the waves. 42 And the soldiers' counsel was to kill the prisoners, lest any of them should swim out, and escape. 43 But the centurion, willing to save Paul, kept them from their purpose; and commanded that they which could swim should cast themselves first into the sea, and get to land: 44 And the rest, some on boards, and some on broken pieces of the ship. And so it came to pass, that they escaped all safe to land.

Acts 28:1 And when they were escaped, then they knew that the island was called Melita. 2 And the barbarous people shewed us no little kindness: for they kindled a fire, and received us every one, because of the present rain, and because of the cold. 3 And when Paul had gathered a bundle of sticks, and laid them on the fire, there came a viper out of the heat, and fastened on his hand. 4 And when the barbarians saw the venomous beast hang on his hand, they said among themselves, No doubt this man is a murderer, whom, though he hath escaped the sea, yet vengeance suffereth not to live. 5 And he shook off the beast into the fire, and felt no harm. 6 Howbeit they looked when he should have swollen, or fallen down dead suddenly: but after they had looked a great while, and saw no harm come to him, they changed their minds, and said that he was a god. 7 In the same quarters were possessions of the chief man of the island, whose name was Publius; who received us, and lodged us three days courteously. 8 And it came to pass, that the father of Publius lay sick of a fever and of a bloody flux: to whom Paul entered in, and prayed, and laid his hands on him, and healed him. 9 So when this was done, others also, which had diseases in the island, came, and were healed: 10 Who also honoured us with many honours; and when we departed, they laded us with such things as were necessary. 11 And after three months we departed in a ship of Alexandria, which had wintered in the isle, whose sign was Castor and Pollux. 12 And landing at Syracuse, we tarried there three days. 13 And from thence we fetched a compass, and came to Rhegium: and after one day the south wind blew, and we came the next day to Puteoli: 14 Where we found brethren, and were desired to tarry with them seven days: and so we went toward Rome. 15 And from thence, when the brethren heard of us, they came to meet us as far as Appii forum, and The three taverns: whom when Paul saw, he thanked God, and took courage. 16 And when we came to Rome, the centurion delivered the prisoners to the captain of the guard: but Paul was suffered to dwell by himself with a soldier that kept him. 17 And it came to pass, that after three days Paul called the chief of the Jews together: and when they were come together, he said unto them, Men and brethren, though I have committed nothing against the people, or customs of our fathers, yet was I delivered prisoner from Jerusalem into the hands of the Romans. 18 Who, when they had examined me, would have let me go, because there was no cause of death in me. 19 But when the Jews spake against it, I was constrained to appeal unto Cæsar; not that I had ought to accuse my nation of. 20 For this cause therefore have I called for you, to see you, and to speak with you: because that for the hope of Israel I am bound with this chain. 21 And they said unto him, We neither received letters out of Judæa concerning thee, neither any of the brethren that came shewed or spake any harm of thee. 22 But we desire to hear of thee what thou thinkest: for as concerning this sect, we know that every where it is spoken against. 23 And when they had appointed him a day, there came many to him into his lodging; to whom he expounded and testified the kingdom of God, persuading them concerning Jesus, both out of the law of Moses, and out of the prophets, from morning till evening. 24 And some believed the things which were spoken, and some believed not. 25 And when they agreed not among themselves, they departed, after that Paul had spoken one word, Well spake the Holy Ghost by Esaias the prophet unto our fathers, 26 Saying, Go unto this people, and say, Hearing ye shall hear, and shall not understand; and seeing ye shall see, and not perceive: 27 For the heart of this people is waxed gross, and their ears are dull of hearing, and their eyes they have closed; lest they should see with their eyes, and hear with their ears, and understand with their heart, and should be converted, and I should heal them. 28 Be it known therefore unto you, that the salvation of God is sent unto the Gentiles, and that they will hear it. 29 And when he had said these words, the Jews departed, and had great reasoning among themselves. 30 And Paul dwelt two whole years in his own hired house, and received all that came in unto him, 31 Preaching the kingdom of God, and teaching those things which concern the Lord Jesus Christ, with all confidence, no man forbidding him.

Romans 1:1 Paul, a serv

woſelbſt er mit dem ungeheuerſten Beifall in der Oper Mucius Scävola auftrat. Ein Streit mit Händel veranlaßte dieſen, B. von der Oper zu entfernen und kehrte er im J. 1730 nach ſeinem Vaterlande zurück, wo er noch längere Zeit mit dem größten Beifall ſang. Wann er ſtarb iſt nicht zu ermitteln, man glaubt in dem Jahre 1740 oder 41. Seine Stimme war hell und durchdringend und ſeine Kehlfertigkeit ganz eminent; dabei ſoll er aber auch im Vortrage des Recitativ unübertrefflich, und ein vorzüglicher Darſteller geweſen ſein. —

Bernardi, Stefano, geb. zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, ein gelehrter Tonkünſtler und Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Verona, von deſſen näheren Lebensumſtänden trotz eifrigſter Forſchungen nichts zu ermitteln geweſen iſt. (Ein theoret. Werk, Porta musicale, den Unterricht in den Anfangsgründen der Muſik behandelnd. Verona 1615; Miſſen zu vier und fünf Stimmen, Pſalmen fünf-, ſechs- und achtſtimmig, Motetten, Madrigale zu vier, fünf und ſechs Stimmen u. ſ. w.) —

Bernardini, Marcello, genannt Marcello di Capua, ein in Italien berühmter dramatiſcher Dichter und Komponiſt, namentlich von komiſchen Opern und Intermezzi, deren er in die zwanzig verfaßt hat. Er blühte zu Ende des vorigen Jahrhunderts und war um 1752 in Kapua geboren. In Frankreich und Deutſchland haben ſeine Opern kein Glück gemacht, ebenſo vermochte er nicht den ernſten Styl zu bewältigen, wie ſeine einzige Opera seria „Pizarro in Peru“ bewies.

Bernasconi, Andrea, geb. 1712 in Marſeille auf einer Reiſe, die ſeine Eltern nach Parma machten; ſein Vater war erſt Offizier in franzöſiſchen Dienſten, wurde aber dann Kaufmann und etablirte ſich eben in Parma. Schon von früheſter Jugend an zeigte B. Talent und Liebe zur Muſik und wurde auch in dieſer unterrichtet; er trieb ſie aber zuerſt nur zum Vergnügen und erſt als ſein Vater aus Kummer über mehrfache Unglücksfälle in ſeinem Geſchäfte geſtorben war, mußte der Sohn die Kunſt zum Broderwerb machen. Er gab Stunden, ſtudirte aber dabei mit größtem Eifer Kompoſition und ließ im J. 1741 ſeine erſte Oper „Alessandro Severo“ in Venedig aufführen, die ſehr gefiel und der in raſcher Folge noch mehrere für verſchiedene italieniſche Theater und auch für Wien folgten. 1754 begab er ſich nach München und das Jahr darauf ernannte ihn der Churfürſt Maximilian zum Hofkapellmeiſter. Als ſolcher ſtarb er in München den 24. Jan. 1784. Seine Erfindung war nicht bedeutend, aber ſein Styl angenehm fließend, und wußte er ſich dem Geſchmacke des jedesmaligen Publikums, für das er gerade ſchrieb, geſchickt anzubequemen. (Opern: Didone abbondonata, Endimione, Temistocle, Antigono, Adriano in Siria, Bajazet und viele Andere; auch ein Oratorium „la Betulia liberata“ und viele Meſſen, Veſpern, Litaneien, Reſponſorien u. ſ. w.) —

Bernasconi, Antonia, Stieftochter des Vorigen, rechte Tochter eines herzogl. würtembergiſchen Kammerdieners, deſſen hinterlaſſene Wittwe Bernasconi 1747 in Parma geheirathet hatte. Sie war in Stuttgart 1741 geboren und ihre ſchöne klangvolle Stimme beſtimmte ihren Stiefvater ſie zur Sängerin zu erziehen; der Erfolg war ein glücklicher und aus Dankbarkeit nahm ſie ſeinen Namen an. 1767 trat ſie zuerſt als Alceſte in Gluck's Oper deſſelben Namens auf, 1770 wurde ſie in Wien als erſte Sängerin engagirt und machte von da aus viele Reiſen durch Deutſchland und

Digitized by Google

and the Museum of Practical Geology in Jermyn Street, London, which contains a collection illustrating the economic products of the mineral kingdom, and the Museum of Economic Botany at Kew, which is devoted to the vegetable kingdom. The Museum of Irish Industry in Dublin is also a museum of economic geology. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art. The Museum of Science and Art in Edinburgh is a museum of applied science, and the Museum of Science and Art in Dublin is a museum of science and art.

beschäftigt haben, und also in diese Blätter gehören; 1) Joh. B., geb. den 27. Juli 1667 zu Basel, und gest. daselbst den 1. Jan. 1748 als Doktor der Medizin und Professor der Mathematik und Physik, einer der größten Mathematiker seiner Zeit; seine Abhandlung: „Erfindungen von dem Schwunge der ausgedehnten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere in gleichen Entfernungen beschwert werden", befindet sich im dritten Bande der Schriften der Akademie der Wissenschaften zu Petersburg, 1732. 2) Daniel B. Sohn des Vorigen, geb. zu Gröningen, am 29. Jan. 1700, war erst Professor in Petersburg und zuletzt Professor der Anatomie und Botanik zu Basel, und starb daselbst am 17. März 1783; Abhandlungen von ihm sind: De Vibrationibus et sono laminarum elasticarum; de Sonis multifariis, quas laminae elasticae diverso modo edunt; de Motu mito, qui laminis elasticis a percussione simul imprimitur; de Vibrationibus chordarum ex duabus partibus tam longitudine, quam crassitie ab invicem diversis compositarum; de Coexistentia vibrationum simplicium haud perturbatarium in systemate composito und noch viele Andere, die besonders Chladni bei seinen akustischen Forschungen zu Grunde gelegt hat. 3) Jacob B., Sohn des Daniel, geb. zu Basel 1759 und gest. 1789 im 30. Lebensjahre, war Professor der Mathematik in Petersburg; seine akustischen Abhandlungen sind von weniger Wichtigkeit als die seines Vaters und Großvaters, wenngleich sie sehr scharfsinnige Bemerkungen enthalten; das wichtigste darunter ist: Essai théoretique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres. —

Bernsdorf, Eduard, geb. zu Dessau den 25. März 1825, studirte bei Friederich Schneider und Marx Komposition, und lebt jetzt als Komponist, musik. Schriftsteller und Lehrer in Leipzig. (Klaviersachen und Lieder). —

Berr, Friederich, Klarinett- und Fagottvirtuos und Professor am Pariser Konservatorium, geb. zu Mannheim d. 17. April 1794. Er war zuerst Musikmeister bei verschiedenen Regimentern der französischen Armee und machte auch mehrere Feldzüge, namentlich in Spanien mit; 1819 wurde er an Gambaro's Stelle erster Klarinettist an der großen Oper, 1831 Professor am Konservatorium, 1832 erster Solo-Klarinettist bei der Musik des Königs und 1835 Ritter der Ehrenlegion. Sein Ton ist sehr schön, seine Fertigkeit bedeutend und sein Vortrag geschmackvoll. (Eine große Menge Stücke für Militairmusik, für Klarinette, Fagott, Schulen für diese Instrumente und für Posaune und Ophikleide). Seine Brüder Henri, geb. 1798, und Philipp, geb. 1804, sind ebenfalls tüchtige Künstler, der erstere Posaunist und der letztere Klarinettist. —

Berretta, Francesco, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., war von 1678 bis zu seinem Tode, den 6. Juli 1694, Kapellmeister an der Basilika des Vatikan und hat viele Messen, Psalmen und sonstige Kirchenstücke für 16 und 24 reelle Stimmen geschrieben. —

Berretari, Aureliano, mit dem Beinamen Fiesoli, Tonkünstler des 17. Jahrh. und Hieronymitermönch. In Venedig sind (1656) Messen und Psalmen von ihm gedruckt. —

Bertacchi, (spr. Bertacki), Francesco, Komponist und Kapellmeister an der Kirche St. Petronio in Bolongna, Stifter der Academia Filaschisi daselbst (1633).

Digitized by Google

Rule 1. Every noun has a gender, which is either masculine, feminine, or neuter.

Rule 2. Every noun has a number, which is either singular or plural.

Rule 3. Every noun has a case, which is either nominative, genitive, dative, accusative, or ablative.

Rule 4. Every noun has a declension, which is either first, second, third, fourth, or fifth.

Rule 5. Every noun has a form, which is either simple or compound.

Rule 6. Every noun has a figure, which is either proper or improper.

Rule 7. Every noun has a kind, which is either primitive or derivative.

Rule 8. Every noun has a quality, which is either common or proper.

Rule 9. Every noun has a comparison, which is either positive, comparative, or superlative.

Rule 10. Every noun has a relation, which is either absolute or relative.

Rule 11. Every noun has a position, which is either abstract or concrete.

Rule 12. Every noun has a state, which is either animate or inanimate.

Rule 13. Every noun has a use, which is either active or passive.

Rule 14. Every noun has a motion, which is either transitive or intransitive.

Rule 15. Every noun has a time, which is either present, past, or future.

Rule 16. Every noun has a manner, which is either indicative, subjunctive, or imperative.

Rule 17. Every noun has a voice, which is either active or passive.

Rule 18. Every noun has a person, which is either first, second, or third.

Rule 19. Every noun has a number, which is either singular or plural.

Rule 20. Every noun has a case, which is either nominative, genitive, dative, accusative, or ablative.

Rule 21. Every noun has a declension, which is either first, second, third, fourth, or fifth.

Rule 22. Every noun has a form, which is either simple or compound.

Rule 23. Every noun has a figure, which is either proper or improper.

Rule 24. Every noun has a kind, which is either primitive or derivative.

Rule 25. Every noun has a quality, which is either common or proper.

Rule 26. Every noun has a comparison, which is either positive, comparative, or superlative.

Rule 27. Every noun has a relation, which is either absolute or relative.

Rule 28. Every noun has a position, which is either abstract or concrete.

Rule 29. Every noun has a state, which is either animate or inanimate.

Rule 30. Every noun has a use, which is either active or passive.

Rule 31. Every noun has a motion, which is either transitive or intransitive.

Rule 32. Every noun has a time, which is either present, past, or future.

Rule 33. Every noun has a manner, which is either indicative, subjunctive, or imperative.

Rule 34. Every noun has a voice, which is either active or passive.

Rule 35. Every noun has a person, which is either first, second, or third.

Rule 36. Every noun has a number, which is either singular or plural.

Rule 37. Every noun has a case, which is either nominative, genitive, dative, accusative, or ablative.

Rule 38. Every noun has a declension, which is either first, second, third, fourth, or fifth.

Rule 39. Every noun has a form, which is either simple or compound.

Rule 40. Every noun has a figure, which is either proper or improper.

Rule 41. Every noun has a kind, which is either primitive or derivative.

Rule 42. Every noun has a quality, which is either common or proper.

Rule 43. Every noun has a comparison, which is either positive, comparative, or superlative.

Rule 44. Every noun has a relation, which is either absolute or relative.

Rule 45. Every noun has a position, which is either abstract or concrete.

Rule 46. Every noun has a state, which is either animate or inanimate.

Rule 47. Every noun has a use, which is either active or passive.

Rule 48. Every noun has a motion, which is either transitive or intransitive.

Rule 49. Every noun has a time, which is either present, past, or future.

Rule 50. Every noun has a manner, which is either indicative, subjunctive, or imperative.

Bertin, (spr. Berteng), T. de la Doué, geb. zu Paris um 1680, gest. 1745 daselbst, ein zu seiner Zeit gefeierter Opernkomponist im Style Lulli's. Zuerst war er Klaviermeister beim Herzog v. Orleans, und Organist an der Kirche der Theatiner, dann kam er um 1714 als Violinist und Akkompagnateur an die Oper, und blieb daselbst bis 1734, wo er pensionirt wurde. (Die Opern Cassandre, Diomède, Ajax, Jugement de Paris und Plaisirs de la campagne.)

Bertin, Louise Angelika, geb. den 15. Jan. 1805 zu Roches bei Bièvre, eine Komponistin, die mehrere Opern auf Pariser Theatern hat aufführen lassen, z. B. le Loup Garou, Gui Mannering, Faust, deren Erfolg aber nicht nachhaltig war. Nach Allem, was uns über Mlle. B. berichtet worden, hat sie zwar viel Geist und Talent; sie war aber von jeher zu unruhig und flackernd, um sich eine ordentliche Musikbildung anzueignen. Durch den Einfluß ihrer Familie, die mit der gesammten Journalisten- und Künstlerwelt in Connex ist, wurde wohl mehr aus den Versuchen gemacht, als ursprünglich daran war.

Bertini, Benoit Auguste, geb. zu Lyon den 5. Juni 1780, geschickter Klavierspieler und Komponist, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, und ging 1793 nach London, wo er während sechs Jahre Clementi's Schüler war. Er ließ sich in Paris und auf Reisen viel hören, und lebt wohl noch in London. (Sonaten, Rondo's, Fantasien für Klavier, auch eine Oper le Prince d'occasion.)

Bertini, Henri, Bruder des Vorigen und zum Unterschiede von diesem „le jeune" benannt, geb. den 28. Octbr. 1798 zu London, ebenfalls ein vortrefflicher Klavierspieler und guter Komponist für sein Instrument. Ueberall auf seinen Reisen hat er durch die Präcision und Feinheit seines Spieles, das sich mehr der Cramer'schen und Hummel'schen Art der Klavierbehandlung anschließt, sich Achtung und Anerkennung erworben; seine Kompositionen sind elegant ohne fad zu sein, frisch, glänzend und von natürlichem Fluß. Besonders haben sich seine Etuden überall Geltung verschafft; sie sind unzählige Male aufgelegt und nachgedruckt worden, und bilden eine treffliche Vorschule zu Cramer. Seit 1821 lebt B. in Paris. (Ueber 100 Werke: Trio's, Sextetten, Serenaden, ein Nonett für Pianoforte und Blasinstrumente, Etuden, Variationen, Fantasien u. s. w.)

Bertini, (....), geb. zu Tours um 1750, der Vater der beiden Vorigen, war zuerst als Musiklehrer in mehreren Städten des südlichen Frankreichs, dann während der Revolution in Paris. Um 1811 reiste er mit seinem jungen Sohne Henri in Belgien, Holland und Süddeutschland; bald nach dieser Zeit starb er. (Messen und Motetten in Manuscript.)

Bertini, Salvatore, geb. zu Palermo 1721, studirte auf dem Konservatorium della Pietà in Neapel unter Leo. Nach vollendeten Studien sollte er Kapellmeister in Petersburg werden, nahm aber diese Stelle nicht an, aus Furcht, sein Seelenheil in einem ketzerischen Lande zu gefährden, und kehrte nach Palermo zurück, für das dortige Theater arbeitend. Seine Erfolge verschafften ihm die Stelle als königl. Kapellmeister, als Nachfolger des David Perez, der nach Lissabon gegangen war. Später schrieb er ausschließlich kirchliche Sachen, unter denen sich vorzugsweise ein Requiem für die Obsequien Karl's III., ein zweichöriges und ein vierstimmiges Miserere auszeichnen. Er starb den 16. Decbr. 1794.

Digitized by Google

Bertini, Abbate Giuseppe, Sohn des Vorigen, geb. zu Palermo um 1756, königl. Kapellmeister und Kirchenkomponist. Auch ist ein Buch von ihm vorhanden unter dem Titel: Dizzionario storico-critico degli scrittori di musica, Palermo 1814.

Bertola, Giovanni Antonio, italienischer Komponist zu Anfang des 17. Jahrh. (Sonaten für Fagott mit Basso continuo, Psalmen zu fünf Stimmen, Venedig 1639.)

Bertolazzi, Margherita, eine italienische Sängerin, welche zu der Gesellschaft gehörte, die der Kardinal Mazarin 1645 nach Paris kommen ließ und die bis zum J. 1652 im Hotel Petit-Bourbon spielte.

Bertolotti, Louise, geb. zu Bologna 1740 und daselbst gebildet, sang zuerst auf mehreren italienischen Theatern, ging dann 1760 in die Dienste des Kurfürsten Clemens von Baiern, und starb in München 1798. Mit günstigstem Erfolg sang sie auch in Berlin, im Haag u. s. w.

Bertolusi, Vincenzo, geb. zu Mantua, ital. Tonkünstler zu Ende des 16. Jahrh., von dem Sacrae cantiones zu 6, 7, 8 und 10 Stimmen vorhanden sind.

Berton, Pierre Montan, geb. zu Paris 1727 und gest. daselbst den 14. Mai 1780, machte sich schon frühzeitig durch musikalische Anlagen bemerkbar, ging zuerst als Tenorist auf's Theater, reussirte aber weder in Paris noch in Marseille, und wandte sich nun förmlich der Instrumentalmusik zu. In Bordeaux wurde er Musikdirektor am Theater und Konzert, Organist an zwei Kirchen, und schrieb auch zu dieser Zeit einige Balletmusiken, die Beifall fanden. 1755 wurde er an Boyer's Stelle Orchesterchef an der großen Oper in Paris, und später Generaldirektor derselben. Er war ein vortrefflicher Dirigent, und machte sich um viele Reformen im Orchester verdient. Als Komponist war er nicht sehr fleißig, und es ist nur die Oper „Erosine", welche er allein und ohne Mitarbeiter gesetzt hat; sonst arbeitete er immer in Gesellschaft mit Giraud, Trial, Granier, Laborde u. s. w., oder setzte Einlage-Stücke in schon vorhandene Opern von Campra, Lulli, Rameau, Desmarets, oder arrangirte sie für die Bedürfnisse des Hofes und des Publikums.

Berton, Henri Montan, Sohn des Vorigen, geb. zu Paris d. 17. Sept. 1767, gest. daselbst im Mai 1844, ein außerordentlich fleißiger und früher ungemein beliebter Opernkomponist, Mitglied der Akademie, Professor der Komposition am Konservatorium, Ritter der Ehrenlegion u. s. w. Er trat zuerst als Violinist in's Orchester und hatte Unterricht in der Komposition bei Rey, Kapellmeister an der Oper; nachher arbeitete er unter Sacchini's Leitung und ließ 1786 seine ersten Sachen, Kantaten u. s. w. im Concert spirituel hören. Das Jahr darauf wurde seine erste Oper: „Promesses de mariage" aufgeführt und beifällig aufgenommen; ihr folgten in rascher Folge noch mehrere, und unter diesen zeichnete sich besonders „les rigueurs du Cloître" aus, worin B. eigenthümlicher wurde und sich von seinem Vorbild Paesiello emanzipirte. Besonders waren es aber die Opern „Ponce de Léon" (wozu er auch das Libretto selbst verfaßt hatte), „Montano et Stephanie" und „le Délire", die seinen Ruhm begründeten; in Deutschland ist wohl seine „Aline, reine de Golconde" am beliebtesten geworden. Seine Manier ist eine leichte, flüchtige; aber seine Melodien haben viel Liebenswürdiges, Frisches und

Digitized by Google

er kennt das Theater vortrefflich; jetzt ist er, wie Vieles aus der guten alten Zeit, vergessen. Es ist unmöglich, seine vielen Produktionen alle anzuführen; wir nennen außer den oben angeführten Opern nur noch einige: le Chevalier de Sénanges, Françoise de Foix, le Concert interrompu, Valentin ou le paysan romanesque, Roger de Sicile, le grand deuil u. s. w. u. s. w.; dann hat er noch viele Opern und Ballets mit Anderen, z. B. Boieldieu, Kreutzer, Spontini, Méhul, Paër gemeinschaftlich komponirt, und außerdem sind noch viele Romanzen, Kantaten, Märsche, Sinfonien, Hymnen, Kanons u. s. w., ein Traité d'harmonie in 4 Bänden und mehrere Brochüren über musikalische Dinge vorhanden, sowie er auch die musikalischen Artikel in der von Courtin herausgegebenen Encyklopädie verfaßt hat.

Berton, François, natürlicher Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris d. 3. Mai 1784, trat 1796 in's Konservatorium und unterrichtete nach vollendeten Studien im Gesang. Von dem Jahre 1810 an ließ er mehrere niedliche komische Opern aufführen, z. B. Monsieur Desbosquets, Jeune et Vieille, Ninette à la Cour (Text von Favart, zu dem er neue Musik gemacht hatte), les Caquets u. s. w. 1821 wurde er Gesangsprofessor am Konservatorium und 1832 starb er an der Cholera.

Bertoni, Ferdinando, geb. 1737 auf der kleinen Insel Salo bei Venedig und gest. 1801, ein Schüler des Padre Martini, wurde zuerst Organist an der Markuskirche; dann nach und nach Lehrer am Konservatorium degl' Incurabili und Kapellmeister am Konservatorium dei Mendicanti und nach Einigen auch Kapellmeister an St. Marko. Nachdem er schon durch mehrere Messen, Motetten u. s. w. sich einen guten Ruf gemacht hatte, steigerte sich dieser noch ganz ungemein durch die Oper „Orfeo", die er 1776 aufführen ließ und verbreitete sich über ganz Italien, ja auch sogar nach England, wohin B. 1779 ging. (An 30 Opern, dann mehrere Kantaten und Oratorien, Quartetten und Sonaten für Violine und Klavier.)

Bertoni ist der Name eines Organisten und Komponisten in Padua, der trotzdem, daß er blind geboren, zu einer bedeutenden Geschicklichkeit und Berühmtheit gelangt ist. Er war in der genannten Stadt Organist an der Justinenkirche und starb vor einigen Dezennien.

Bertrand, Aline, eine vorzügliche Harfenvirtuosin, geb. 1798 zu Paris und Schülerin des Konservatoriums, wo sie besonders den Unterricht Nadermann's genoß. Auf einer Kunstreise, die sie im J. 1834 machte, zog sie sich eine Unpäßlichkeit zu und starb nach ihrer Rückkehr in Paris im März 1835.

Bertrand, Antoine de, ein im 16. Jahrh. lebender Komponist in Frankreich, geb. zu Fontanges in Auvergne um 1530, hat 1576 „les Sonnets ou Amours de Ronsard" vierstimmig erscheinen lassen.

Bertuch, Georg von, königl. dän. Generalmajor und Kommandant von Aggerhuus, geb. zu Helmershausen in Franken d. 19. Juni 1668, gest. um 1742, hatte erst die Absicht, sich ganz der Musik zu widmen und nahm auch Unterricht bei dem berühmten Eberlin, der ihn in der Harmonie und auf der Violine ziemlich weit brachte, doch ließ er sich auf einer Reise in Italien überreden, in dänische Militärdienste zu treten, und machte in der Zeit von 45 Jahren nicht weniger als 22 Feldzüge mit, immer dabei aber der Tonkunst pflegend. Das erhellt namentlich aus

Digitized by Google

einem ſeiner Briefe an Mattheſon, worin er erwähnt, daß er auf dem Schlachtfelde in den wenigen Stunden der Raſt ein dreizehnſtimmiges Kirchenſtück komponirt habe. Mit Mattheſon war dieſer vortreffliche Dilettant überhaupt in enger Freundſchaft und ſchickte dieſem Meiſter alle ſeine Kompoſitionen (Motetten, Kantaten, Paſſionsoratorien) zur Beurtheilung zu.

Bertuch, Carl Volkmar, Organiſt an der St. Petrikirche in Berlin, geb. 1730 in Erfurt und geſt. nach Fétis um 1790, war einer der ausgezeichnetſten Orgelſpieler des vor. Jahrh. und beſonders ausgezeichnet im Improviſiren. Sein Lehrer war Adlung und 1764 kam er nach Berlin. Nach einem Beſuch in ſeiner Vaterſtadt im J. 1777 verfiel er in Blödſinn und ſtarb auch in dieſem zerrütteten Geiſteszuſtande.

Berwald, Joh. Friedrich, geb. 1788 zu Stockholm als der Sohn des Kammermuſikus Georg Johann Abrahm Berwald, zeichnete ſich ſchon früh durch ein eminentes Geigen- und Kompoſitionstalent aus. Letzteres bildete er beſonders unter Leitung des Abt Vogler aus, der damals Kapellmeiſter in Stockholm war, machte mehrere Reiſen, auf denen ſein meiſterhaftes Spiel gerechten Beifall fand, wurde 1806 Kammermuſikus und ſpäter Kapellmeiſter in Stockholm. Seine Kompoſitionen: Sinfonien, Quartette, Duos, Konzerte u. ſ. w. ſind gut gearbeitet. Ein Vetter von ihm, Franz B., geb. 1796 in Stockholm, iſt ebenfalls tüchtiger Komponiſt von Sinfonien, Quartetten, Trios u. ſ. w.

Bes wird von Manchen der Ton b genannt, weil der Ton h urſprünglich b geheißen habe, und alſo den übrigen Tonbenennungen analog, wenn er durch ein b erniedrigt iſt, bes heißen müſſe.

Beſardus, Joh. Baptiſt, Doktor der Rechte und zugleich berühmter Lautenſpieler zu Augsburg im Anfang des 17. Jahrh., geb. in Beſançon und Schüler des Laurenzini. Er hat nicht ſelbſt komponirt, ſondern nur für ſein Inſtrument arrangirt und ſolcher Arrangements ſind zwei Sammlungen vorhanden: Thesaurus harmonicus, Cöln 1603, und Novus Partus, sive Concertationes Musicae, Augsburg 1617. Erſteres enthält auch einen Anhang, Isagoge in artem testudinariam (Einleitung in die Kunſt des Lautenſpielens) und iſt noch darum bemerkenswerth, daß unter mehreren darin abgedruckten franzöſiſchen Liedern die Melodie zu unſerm Choral: „Von Gott will ich nicht laſſen" ſich findet.

Beſchlag nennen die Orgelbauer den am Ende einer jeden Abſtrakte (ſ. d.) befindlichen, durch dieſe hindurchgezogenen und mit Pergament überleimten Drath, der am obern Ende der Abſtrakten in einen Haken, woran er entweder in die Schleife einer Pulpetenruthe oder in das Loch eines Wellenarmes gehängt wird, ausläuft.

Beſetzung heißt im Allgemeinen das Anſtellen von Sängern und Inſtrumentiſten (vereint oder getrennt) behufs der Zuſammenwirkung bei einer muſikaliſchen Aufführung; dann bezeichnet man im Beſondern damit die Art und Weiſe, wie die Maſſe der Exekutirenden in Gruppen geſondert wird und wie dieſe Gruppen in ein richtiges quantitatives Verhältniß zu einander geſetzt werden. Bedingend iſt hierbei vor allen Dingen der Umfang des Ortes, an dem eine Aufführung geſchieht; es dürfen z. B. in einem großen Raume nicht zu wenig und in einem kleinen nicht zu viel Ausführende ſein. Das könnte man die äußere Wirkung nennen. Die innere

Digitized by Google

Wirkung bestände wohl darin, daß die Besetzung sich nach dem Charakter der aufzuführenden Musikstücke richtete, daß ein großartiges, pomphaftes Musikwerk z. E. nicht von einer geringen Zahl bei jeder Stimme Wirkender seinen richtigen Effekt erwarten darf, und daß umgekehrt ein zartes lyrisches Werk durch eine starke Besetzung sein eigentliches Kolorit verlieren wird. Sind nun alle diese, eigentlich ganz selbstverständlichen und natürlichen Bedingungen erfüllt, so hat man bei der Besetzung als hochwichtig darauf zu sehen, daß jede einzelne Stimme oder Gruppe, wie wir sie oben genannt haben, je nach ihrer Art und Bestimmung in's richtige Licht gesetzt, und daß so zu sagen die Qualität mit der Quantität in Uebereinstimmung gebracht werde. So dürfen melodieführende Stimmen nicht schwächer besetzt sein, als blos begleitende, Bässe nicht vor Mittel- und Füllstimmen zurücktreten, die Blechinstrumente nicht den Stamm des Orchesters, das Streichquartett, übertönen, die sanfteren Blasinstrumente aber auch nicht durch ein Uebermaß von Streichinstrumenten in absoluten Schatten gestellt werden u. s. w. u. s. w. Bei Aufführungen, wo Chor- und Orchestermassen kombinirt wirken, müssen immer die ersteren so besetzt sein, daß sie durchdringen und vollkommen vernehmbar sein können.

Besler, Samuel, geb. d. 15. Dec. 1574 zu Brieg, wo sein Vater Rektor an der evangelischen Schule war, wurde 1599 Kantor und 1605 Rektor an der Schule zum heil. Geist in Breslau und starb daselbst d. 19 Juli 1625 an der Pest. Er hat geistliche Musiken (Hymnen, Passionen, Psalmen, Ostermusiken u. s. w. für Kirche und Haus) komponirt und diese befinden sich noch meist auf der St. Bernhardiner-Bibliothek in Breslau. Sein jüngerer Bruder Simon B., ebenfalls ein achtungswerther Musiker, war zuerst Kantor in Streblen und dann in Liegnitz, wo er 1638 starb.

Besnecker, Johann Adam, Doktor der Rechte und Professor zu Prag im Anfang des 17. Jahrh., galt für einen der größten Orgelspieler seiner Zeit. In Prag, wo er an der heil. Kreuzkirche Organist war, sollen sich noch viele seiner Kompositionen (Manuscript) im Style Palestrina's vorfinden.

Besozzi. Dieses Namens gab es im vorigen Jahrh. folgende berühmte Virtuosen aus einer Familie: die vier Brüder Alessandro, Geronimo, Antonio und Gaetano, sowie den Sohn des Dritten, Carlo. — 1) Alessandro B., geb. zu Parma 1700, war Oboevirtuos und königl. Kammermusikus in Turin, und starb daselbst 1775. Mehrere Violintrio's und Oboesolo's sind auch in Deutschland von ihm bekannt und beliebt gewesen. — 2) Geronimo B., geb. 1712 zu Parma, war Fagottvirtuos und ebenfalls seit 1730 Kammermusikus in Turin. Er starb in Paris 1786. — 3) Antonio B., geb. zu Parma 1714, Oboist, machte 1740 eine Reise nach Deutschland und wurde in Dresden als Kammermusikus angestellt. 1774 ging er nach Italien zurück und erhielt in Turin die Stelle seines ältesten Bruders, die er bis zu seinem Tode, im J. 1781, inne hatte. Sein Sohn Carlo, ebenfalls Oboist, wurde in Dresden 1744 geboren und schon 1755 neben seinem Vater in der Kapelle angestellt. Er machte viele Reisen und erwarb sich überall vielen Beifall; 1774 verließ er mit seinem Vater Dresden, verschwand aber in Italien bald aus der Oeffentlichkeit. — Gaetano B., der jüngste der Brüder, geb. 1725 zu Parma, wird für den ausgezeichnetsten Virtuosen unter diesen gehalten. Er war gleichfalls Oboe-

Digitized by Google

bläſer, kam ſchon als elfjähriger Knabe als Kammervirtuos in königl. neapolitaniſche und 1765 in franzöſiſche Dienſte; 1789 machte er eine Reiſe nach England, wurde in London zuerſt am Salomonskonzert und dann als königl. Kammermuſikus angeſtellt und ſtarb 1798. Von ſeinem Sohne, der um 1776 als ausgezeichneter Oboiſt in Paris angeſtellt geweſen ſein ſoll, ſind keine beſtimmteren Nachrichten zu uns gelangt.

Beſtegung, Beſtegen, nennen die Verfertiger von Geigen- und Klavierinſtrumenten das Aufleimen der ſchmalen, an beiden Enden gewöhnlich etwas verjüngt zulaufenden, dünnen Leiſten auf die innere Fläche des Reſonanzbodens. Bei den Geigeninſtrumenten heißen ſie Balken (ſ. d.), bei den Klavierinſtrumenten Rippen (ſ. d.). Der Zweck dieſer Balken oder Rippen ſoll der ſein, daß mehr Faſern oder Jahre des Holzes in Schwingung gebracht werden, oder daß dem Verwerfen des Reſonanzbodens vorgebeugt und dem Drucke der Saiten auf denſelben beſſerer Widerſtand entgegengeſetzt wird.

Bethiſy, oder **Bethizy**, Jean Laurent de, geb. zu Dijon d. 1. Nov. 1702, war Profeſſor der Muſik zu Paris und hat ſich durch ein Werk: Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes, Paris 1754, bekannt gemacht, worin er die Harmonie nach Rameau'ſchen Grundſätzen erklärt. Auch ſoll er eine Oper: „l'enlèvement d'Europe" komponirt haben; von ſonſtigen Kompoſitionen ſind noch die Kantatillen: „le transport amoureux" und „le volage fixé" vorhanden.

Bethmann, Chriſtian, Hof-Orgelbauer in Hannover, ein bedeutender Meiſter der Orgelbaukunſt, geb. 1785 und geſt. d. 7. Juli 1833. Im Königreich Hannover und in den angrenzenden Ländern ſind in den Kirchen viele Denkmale ſeiner Geſchicklichkeit vorhanden.

Bethmann, Friederike Auguſte Conradine geb. Flittner, geb. zu Gotha 1766, geſt. 1815 zu Berlin, war eine ausgezeichnete Sängerin am Berliner Nationaltheater.

Betonung, ſ. Accent.

Betrugſchluß, betrügeriſche Kadenz, ſ. Cadenz u. Abgebrochene Cadenz.

Bettini, Stefano, genannt Fornarino, weil er zuerſt ein Bäcker war, ein guter Kontrapunktiſt des 16. Jahrh. und Schüler Goudimel's. Seine Kompoſitionen ſind Manuſcript geblieben.

Bettini, Girolamo, ital. Komponiſt aus der erſten Hälfte des 17. Jahrh. In Venedig ſind (1647) fünfſtimmige Meſſen von ſeiner Kompoſition erſchienen.

Bettini, Mario, ein gelehrter italieniſcher Jeſuit, geb. zu Bologna d. 6. Febr. 1582 und geſt. in genannter Stadt d. 7. Novbr. 1657. Er war Profeſſor der Philoſophie, Moral und Mathematik in Parma und hat in mehreren ſeiner Werke akuſtiſche und mathematiſch-muſikaliſche Gegenſtände behandelt.

Betuchung, Betuchen iſt das Durchflechten der Saiten hinter dem Stege eines Klavierinſtruments mit ſchmalen Tuchſtreifen, um namentlich das Nachklingen zu verhindern. Der Orgelbauer verſteht unter Betuchen das Aufleimen von Tuch auf zwei ſich berührende hölzerne Körper, damit das Klappern vermieden werde.

Digitized by Google

Bettoni, Abbate Bartolomeo, ein gelehrter Italiener, hat 1786 in Bergamo mehrere Dissertationen veröffentlicht, die von der Musik der Alten, speziell von der der Hebräer, handeln.

Betts, Arthur, um 1780 in Lincolnshire geb., einer der geschicktesten englischen Violinspieler. Sein Bruder war in London Geigenmacher, berief ihn zu sich und ließ ihm Unterricht geben; später wurde Viotti auf ihn aufmerksam und bildete ihn weiter aus. Komponirt hat er Mehreres, z. B. Sonaten für Pianoforte und Violine, Duo's für Violine und Violoncello, Duo's für Violine und Viola u. s. w.

Betz, Susanne Jakobine, bekannt unter dem Namen der Mad. Jungert, geb. zu Augsburg 1745, eine vortreffliche Sängerin, die 1786 als Hofsängerin nach München ging und 1811 noch daselbst lebte.

Betzel oder Bezel, Johann, bekannter unter dem Namen Pezelius (s. d.)

Beuf, Jean le, auch Lebeuf geschrieben, ein sehr gelehrter und fruchtbarer französischer Literator, Kanonikus zu Auxerre, geb. daselbst am 7. März 1687 und gest. 1760, ward 1740 ordentliches Mitglied der französischen Akademie und hat viele geistreiche Artikel über Gegenstände der schönen Künste geschrieben. Für den Musiker interessant sind: Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique, Paris 1739 und 1741; dann eine Dissertation in einem andern 1738 und 1741 erschienenen Werke: De l'état des sciences dans les Gaules depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du roi Robert, worin ausführliche Nachrichten über die Verdienste des Remigius und Hucbald gegeben werden; ferner noch die Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris etc.," worin interessante Aufschlüsse über den Zustand der französischen Musik in der Zeit von 1031 bis 1304 enthalten sind.

Beutel, s. Pulpete.

Beutelbrett, s. Pulpetenbrett.

Beutelruthe, s. Pulpetenruthe.

Beutelstange, s. Pulpetenstange.

Beutler, Johann Georg Bernhard, geb. zu Mühlhausen in Thüringen den 17. Mai 1782, gest. den 14. April 1814, bildete sich in der Jugend schon in der Tonkunst wacker aus, studirte aber in Halle Theologie, und wurde 1807 Konrektor und Organist an der Marienkirche in seiner Vaterstadt. Er hat viel für die Verbesserung des Kirchengesanges gewirkt und auch zu diesem Zwecke ein verbessertes Choralbuch herausgegeben.

Beutler, Benjamin, der Neffe, Schüler und Nachfolger im Amte des Vorigen, geb. in Mühlhausen den 2. Decbr. 1792 und gest. den 25. Jan. 1837. Er studirte in Göttingen Theologie, und kam daselbst mit Forkel in Berührung, der auf seine musikalische Ausbildung vortheilhaft einwirkte. Als sein Oheim gestorben war, erhielt er 1814 dessen Stelle, nach einigen Jahren wurde er dann wirklicher Musikdirektor und Subrektor am Gymnasium mit Beibehaltung seiner Organistenstelle an der Marienkirche. Sein fast 25jähriges Wirken in diesen Aemtern war segensreich; er belebte den Sinn für Musik durch die Stiftung von Elementar-Gesangschulen für Knaben und Mädchen, durch einen Gesangverein, und besonders durch den 1830 ein-

Digitized by Google

gerichteten Musikverein, dessen Aufgabe es war, größere Tonwerke, Sinfonien und Oratorien zur Aufführung zu bringen.

Beuthner, Johann Heinrich, Musikdirektor und Lehrer an der Domschule in Riga, geb. zu Hamburg am 27. Mai 1693, studirte in Jena und Helmstädt, machte 1717 eine große Reise durch Deutschland, Polen und Rußland, kam 1719 nach Riga, und starb am 28. Mai 1731. Er war ein sehr gelehrter Musiker, es ist aber nicht bekannt, daß er etwas in die musikalische Literatur Einschlagendes geschrieben hätte; nur eine 1718 in Riga gedruckte Kantate von seiner Komposition ist vorhanden.

Beverini, Francesco, ist der Verfasser der Musik zu einem Schauspiel oder Mysterium „die Bekehrung des heiligen Paulus", das 1480 in Rom gegeben wurde. Ueber die Einrichtung desselben ist nichts weiter bekannt, als daß das ganze Schauspiel abgesungen wurde; ob man also einen der ältesten Versuche der Opernkomposition darin erblicken kann, müßte noch erörtert werden. (Wahrscheinlich ist er mit Baverini [s. d.] eine und dieselbe Person.)

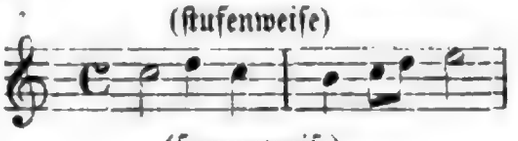
Bevilaqua, M., ein Flöten- und Guitarre-Virtuos, der lange in Wien gelebt hat und gern gehört wurde. Es sind an 60 Werke von seiner Komposition, die in Duo's, Variationen, Sonaten für Flöte und Guitarre, konzertante Duo's für zwei Flöten, Trio's für zwei Klarinetten und Fagott u. s. w., auch eine Guitarren-Schule von ihm vorhanden. Seit 1827 ist nichts weiter von B. im Druck erschienen.

Bevin, Elway, ein englischer Tonkünstler und Kontrapunktist zu Ende der Regierung der Königin Elisabeth. Er war aus Wales gebürtig, und hatte Unterricht bei Tallis, auf dessen Empfehlung er auch die Stelle als Organist an der Kathedralkirche in Bristol erhielt, welche ihm aber 1637 entzogen wurde, weil man seine Anhänglichkeit an die römisch-katholische Religion entdeckte. Er hat mehrere Kirchensachen komponirt, den meisten Ruf hat er aber durch sein theoretisches Werk: „A brief and short introduction to the art of Musike etc.", London 1631, in dem über die Verfertigung von Kanons bis zur kunstreichsten Art abgehandelt wird.

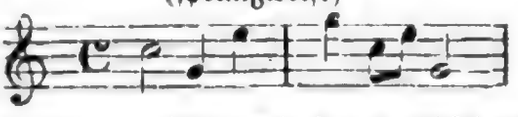
Bewegliche Töne oder **Intervalle,** s. Soni mobiles.

Bewegung, (lat. Motus, franz. Mouvement), ist in der Musik ganz im Allgemeinen das Aufeinanderfolgenlassen von Tönen in einem bestimmten Grade der Langsamkeit oder Schnelligkeit (s. Tempo, Zeitmaß); dann versteht man im Besondern darunter das Fortschreiten von einem Ton zum andern nach der Höhe oder Tiefe zu, und daraus ergiebt sich die melodische Bewegung. Diese kann nun stufen- oder sprungweise geschehen, z. B.:

Beisp. 49. (stufenweise)



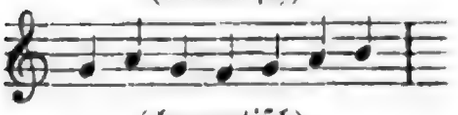
Beisp. 50. (sprungweise)



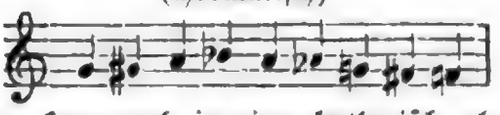
auch unterscheidet man eine diatonische und chromatische Bewegung der Melodie, je nachdem die Fortschreitung durch große oder kleine ganze, oder halbe Töne geschieht, z. B.:

Digitized by Google

Beisp. 51. (diatonisch)



Beisp. 52. (chromatisch)



Die melodische Bewegung kann auch in eine rhythmisch gleichartige und rhythmisch ungleichartige unterschieden werden. Gleichartig ist sie, wenn die Bewegung in Noten von gleichem Werthe geschieht, z. B.:

Beisp. 53.

Ungleichartig aber ist sie, wenn entweder eine Mischung von Noten verschiedener Zeitwechsel vorkommt, z. B.:

Beisp. 54.

oder wenn der Gang durch Bindungen, Rückungen, Syncopen aufgehalten wird, z. B.:

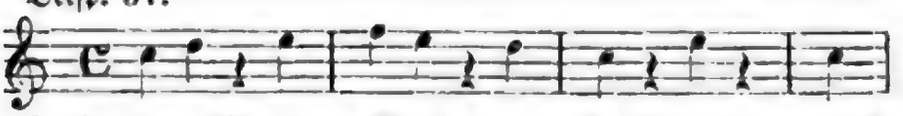
Beisp. 55.

Ferner kann man von einer unterbrochenen Bewegung sprechen, wenn die Fortschreitungen durch Pausen gleichsam zertheilt und auseinander gehalten werden, z. B.:

Beisp. 56.

oder

Beisp. 57.



Eine aufgehaltene Bewegung könnte man auch diejenige nennen, deren einzelne melodische Theile (Noten) mit der Verlängerung durch den Punkt versehen sind, z. B.:

Beisp. 58.

Manche sprechen auch von einer gebundenen (legato-) Bewegung, und von einer gestoßenen (staccatirten); aber das sind unserer Meinung nach nur äußerliche Kennzeichen einer Vortragsmanier, und macht es in der Art der Bewegung keinen Unterschied, ob die Noten gebunden oder abgestoßen sind. Auch scheint es uns unnöthig, eine eigene Kategorie für Figuren folgender Art aufzustellen, und sie, wie Einige thun, gehackte Bewegung zu nennen:

Digitized by Google

Beiſp. 59.

das innere Weſen der Bewegung wird hier auch nicht verändert, und wir haben weiter nichts vor uns, als die Melodie:

Beiſp. 60.

in kleinere Zeittheile zerlegt. — Haben wir bis jetzt nur von der melodiſchen Bewegung geſprochen, ſo liegt uns jetzt ob, das Verhältniß mehrerer ſich gleichzeitig bewegender Stimmen zu erwähnen, was wir mit dem Ausdruck harmoniſche Bewegung, im Gegenſatz zu der melodiſchen, bezeichnen wollen. Vor allen Dingen iſt vorauszuſchicken, daß ſämmtliche oben angegebene Arten von melodiſcher Bewegung auch in der harmoniſchen enthalten ſein können, und wir haben, da jede Stimme für ſich als Melodie betrachtet werden kann und muß, in der harmoniſchen Bewegung (der Bewegung mehrerer Stimmen zu gleicher Zeit) es nur mit der Vereinigung mehrerer melodiſcher Bewegungen zu thun. Die harmoniſche Bewegung kann nun ferner ſein 1) eine gleiche, d. h. in der die Stimmen ſich in Noten von gleichem Zeitmaß bewegen, z. B.:

Beiſp. 61.

2) eine ungleiche, in der die Stimme ſich nicht in gleichartigen Zeitmomenten fortbewegen, z. B.:

Beiſp. 62.

oder in der rhythmiſche Rückungen vorkommen, z. B.:

Beiſp. 63.

u. ſ. w.

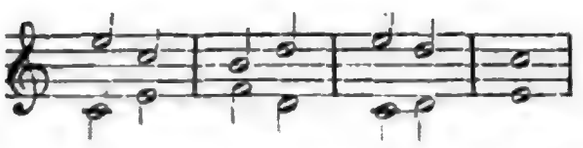
3) eine gerade, bei der die vorhandenen Stimmen zugleich ſteigen oder fallen,

Beiſp. 64.

Dieſe Art der Bewegung heißt mit dem lateiniſchen Namen: Motus rectus. (Von Einigen wird dieſe Art der Bewegung auch die ähnliche genannt.) — 4) eine ungerade (unähnliche), bei welcher zwei Abarten zu bemerken ſind, a) die Gegenbewegung, (lat. Motus contrarius), wo die Stimmen nach entgegengeſetzten Richtungen fortſchreiten, d. h. wenn die eine fällt, die andere ſteigt, u. umgekehrt, z. B.:

Digitized by Google

Beisp. 65.

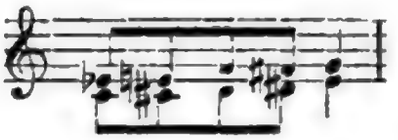


b) die Seitenbewegung (Motus obliquus), wo eine Stimme auf ihrer Stufe liegen bleibt, während die andere sich auf- oder abwärts bewegt, z. B.:

Beisp. 66.

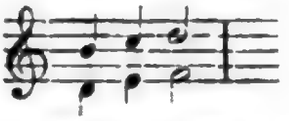
5) wird auch von Einigen der geraden Bewegung noch eine Unterabtheilung — die Parallel-Bewegung — beigefügt, und diese wiederum in eine vollkommen parallele und unvollkommen parallele B. geschieden. Streng parallel ist die B., wenn die Stimmen sich nach einer Richtung hinbewegen, aber in Betreff der Fortschritte nach Stufenzahl und Intervallengröße sich vollkommen gleich sind, z. B.:

Beisp. 67.



Unvollkommen parallel ist die Bewegung, wenn die Richtung der Stimme zwar dieselbe ist, die Intervallenverhältnisse bei dem Fortschreiten aber nicht eine absolute Gleichartigkeit ergeben, z. B.:

Beisp. 68.



Beyer, Ferdinand, ein in Mainz lebender Klavierkomponist, gehört zu den fruchtbarsten Potpourrifabrikanten und Fantasieverfertigern unserer Zeit. Kein Thema ist vor ihm sicher, er beutet alle Schulen, alle Gattungen aus, und verarbeitet sie zu Stücken und Stückchen für große und kleine Dilettanten. Die Papierfabrikanten und die Gebrüder Schott in Mainz (seine Hauptverleger) haben ihm mehr zu verdanken, als die musikalische Kunst.

Beyer, Johann Samuel, geb. 1699 zu Gotha, wurde 1722 Kantor in Weißenfels und 1728 Musikdirektor in Freiberg; gest. ist er in Karlsbad, wohin er sich zur Kur begeben hatte, am 9. Mai 1744. Er war ein fleißiger Komponist und gründlicher musikalisch-pädagogischer Schriftsteller. Außer Schulstücken für Klavierspieler lieferte er u. A.: „Primae lineae musicae vocalis," d. i. kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, sowohl in den öffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen auf's Kürzeste kann unterrichtet werden; mit unterschiedlichen Kanonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, französische und italienische Termini musici zu finden, ꝛc., Freiberg 1703"; „Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge, auf

Digitized by Google

dem Klavier, in Canto und Baſſo, zum Gebrauch ſowohl beim öffentlichen Gottesdienſt, als beliebiger Hausandacht", Freiberg 1716 und 19; „Geiſtlich-muſikaliſche Seelenfreude, beſtehend aus 72 Konzertarien von 2 Vokal- und 5 unterſchiedlichen Inſtrumentalſtimmen, auf alle Sonn- und Feſttage zu gebrauchen", Freiberg 1724.

Bezifferung, italieniſche Tabulatur, Generalbaßſchrift, Signatur, iſt die Methode, den harmoniſchen Inhalt eines Tonſtückes nicht vollſtändig auszuſchreiben, ſondern durch Zahlen und Zeichen über oder unter der Baßſtimme vorſtellig zu machen. Dieſe Notirung, angeblich von Ludoviko Viadana (ſ. d.) eingeführt, iſt zwar weniger genau und befriedigend als die Notenſchrift, aber der Muſiker muß ſie inne haben, weil ſie in älteren Werken, Choralbüchern und kirchlichen Stücken überhaupt, ſowie in den Recitativen der Opern und Oratorien unausgeſetzt vorkommt. Auch ſind die meiſten älteren Partituren mit dem bezifferten Baſſe verſehen, und dem Spieler ſolcher Partituren iſt dadurch ein leichteres Zuſammenfaſſen des harmoniſchen Inhaltes, den er ſich ſonſt aus den übereinander geſchichteten Syſtemen zuſammenſuchen muß, gewährt; dann iſt aber auch die Bezifferung bei der Skizzirung von Kompoſitionen eine Zeit- und Raumerſparniß, die nicht unerheblich iſt. Nun einiges Flüchtige über die Art und Weiſe der Bezifferung: Dreiklangs-Grundakkorde werden gemeiniglich nicht mit einer Ziffer verſehen, außer wenn auf einem und demſelben Grundton ein anderer Akkord vorhergeht oder folgt, und zwar dann mit einer 3 oder 5 (Terz und Quinte bezeichnend); abgeleitete Akkorde oder Verwechſelungen der Grundharmonien werden bezeichnet: der Sextakkord mit 6, und der Quartſextakkord mit $\frac{6}{4}$; die Grundſeptimen-Akkorde werden mit 7, die davon abgeleiteten Quintſext-, Terzquart- und Sekundakkorde mit $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2 (oder $\frac{4}{2}$), und die Nonenakkorde mit 9 oder $\frac{9}{7}$ beziffert. Man ſieht leicht, daß um Ueberladung zu vermeiden, die bisherigen Bezifferungen nur die jedesmaligen weſentlichen und charakteriſirenden Beſtandtheile (Intervalle) der Akkorde andeuten; bei den Fällen aber, wo eine modulatoriſche Veränderung eintritt, irgend ein Intervall des Akkords erhöht oder erniedrigt, überhaupt alternirt wird u. ſ. w., wird die Bezifferung complicirter, und es müſſen alle Intervalle, die eine Veränderung erfahren haben, mit Zahlen angedeutet werden. Die reſp. Erhöhung eines Tones wird mit einem ♯, die Erniedrigung mit einem ♭ hinter der Zahl angedeutet, auch durchſtreicht man im Falle der Erhöhung die Zahl, z. B. 2, 4, 6 u. ſ. w. Vorhalte ſind am ſchwerſten zu be- und entziffern, man thut am Beſten dabei, nicht mit den Zahlen zu ſparen, und ganz genau Alles zu bezeichnen. Bei einzelnen liegenbleibenden Intervallen oder Akkorden bedient man ſich der Kürze halber kleiner Querſtriche — =; durchgehende Noten werden mit 0 (einer Null) bezeichnet; ſoll ein Akkord über einer Baßfigur liegen bleiben, ſo wendet man ebenfalls während der Dauer derſelben kürzere oder längere Querſtriche an, und ebenſo, wenn eine Reihe von gleichartigen Akkorden hintereinander folgt. — Es iſt erſichtlich, daß durch das Syſtem der Bezifferung ein in allen Theilen vollendete Deutlichkeit und Genauigkeit ſich nur ſchwer erreichen läßt, und daß die Bezeichnung um ſo ungenügender und ſchwerfälliger wird, je verwickelter das Ton- und Akkordgeflecht iſt.

Bezug. Mit dieſem Worte wird bei allen Darm- und Stahlſaiteninſtrumenten der Komplex ſämmtlicher Saiten bezeichnet. Der Bezug muß dem Bau, der Größe

Digitized by Google

Mexico City (Spanish: Ciudad de México) is the capital of Mexico and the most populous city in North America. It is located in the Valley of Mexico (Anáhuac) at an altitude of 2,240 m (7,350 ft). The city proper has a population of 8,918,653 (2020 census), while the Mexico City metropolitan area has a population of 21,804,515. Mexico City is a federal district and the seat of the federal government of Mexico. It is one of the most important cultural, financial, and political centers in the Americas.

The city was founded by the Mexica (Aztecs) in 1325 as Tenochtitlan on an island in Lake Texcoco. It became the capital of the Aztec Empire and was destroyed during the Spanish conquest in 1521. Spanish colonizers built Mexico City on the ruins of Tenochtitlan, and it became the capital of New Spain. The city has been rebuilt and modified many times since, and much of the lake has been drained.

Mexico City is built on a high plateau surrounded by mountains. The city is prone to earthquakes and has suffered several major ones, including the 1985 earthquake that killed thousands. Air pollution is a persistent problem due to the city's geography and high population density.

The city is home to numerous museums, including the National Museum of Anthropology, which houses extensive collections of pre-Columbian artifacts. The historic center of Mexico City, the Zócalo, contains the Metropolitan Cathedral and the National Palace. The city has a rich culinary tradition and is known for dishes such as tacos, mole, and pozole.

Mexico City has a subway system, the Metro, which is one of the largest in the world. The city is also served by Benito Juárez International Airport, which is the busiest airport in Mexico and Latin America.

Geography

Mexico City is located in the central part of Mexico, in the Valley of Mexico. The valley is surrounded by mountains, including the Sierra Madre Oriental to the east and the Sierra de las Cruces to the west. The highest peak in the valley is Iztaccíhuatl, which rises to 5,230 m (17,160 ft).

The city is built on the former bed of Lake Texcoco, which was drained in the 20th century. The soft lake sediments amplify earthquake shaking, making the city particularly vulnerable to seismic damage.

Climate

Mexico City has a subtropical highland climate (Köppen: Cwb). The average annual temperature is 16 °C (61 °F). The rainy season runs from June to September, with most of the annual precipitation falling during this period.

Demographics

The population of Mexico City proper grew rapidly in the 20th century, from 1.05 million in 1930 to 8.9 million in 2020. The metropolitan area has grown even more, reaching 21.8 million in 2020.

Economy

Mexico City is the largest economy in Mexico, accounting for about 15% of the country's GDP. The city is a major center for finance, manufacturing, and services. The Mexican Stock Exchange is located in the city.

Culture

Mexico City is a major cultural center in the Americas. The city has numerous museums, theaters, and galleries. The Palace of Fine Arts is a notable example of Art Nouveau architecture.

Transportation

The Mexico City Metro is the second-busiest metro system in the Americas after New York City. It has 12 lines and 195 stations. The city is also served by a bus rapid transit system, the Metrobús.

History

The Mexica founded Tenochtitlan in 1325. It grew into a large city with an estimated population of 200,000 by the early 16th century. In 1521, Hernán Cortés and his allies conquered the city and destroyed it.

Spanish colonizers built Mexico City on the ruins of Tenochtitlan. It became the capital of New Spain, a viceroyalty that included much of present-day Mexico, Central America, and the southwestern United States.

In 1821, Mexico gained independence from Spain. Mexico City remained the capital of the new country. The city has been the site of many political events, including the Mexican Revolution.

Notable people

- Frida Kahlo (1907–1954), painter
- Diego Rivera (1886–1957), painter
- Octavio Paz (1914–1998), poet and essayist
- Carlos Slim (born 1940), businessman

See also

- Mexico
- Valley of Mexico
- Tenochtitlan
- Aztec Empire

wurde er Organiſt an der Metropolitankirche zu St. Stephan, welche Stelle er wahrſcheinlich noch inne hat. Von ſeinen Kompoſitionen ſind nur einige kleine Kirchenſtücke im Druck erſchienen.

Biber, Franciscus Heinrich von, ſalzburgiſcher Truchſeß und Kapellmeiſter gegen Ende des 17. Jahrh., geb. zu Warthenberg an der böhmiſchen Grenze im J. 1648, geſt. zu Salzburg 1705 (nach Anderen ſchon 1698), gehört unter die größten Violiniſten ſeiner Zeit. 1685 machte er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, Frankreich und Italien, und erhielt überall den reichſten Beifall und die glänzendſten Auszeichnungen; ſo erhob ihn Kaiſer Leopold gleich das erſte Mal, als er ihn ſpielen hörte, in den Reichsadel, und auch der Kurfürſt Ferdinand Maria von Baiern und deſſen Nachfolger ließen ihm die glänzendſte Aufnahme und Anerkennung angedeihen. In Frankreich und Italien war er faſt mehr noch als Komponiſt beliebt, namentlich wegen ſeiner Sonaten, von denen beſonders zwei Sammlungen zu nennen ſind: „Fidicinium Sacro-Profanum", enthaltend 12 vier- und fünfſtimmige Sonaten (in Nürnberg gedruckt), und die „Harmonia artificiosa-ariosa in septem Partes vel Partitas distributa a 3 Instrum"; (ebenfalls in Nürnberg erſchienen). Außerdem ſind auch noch Kirchenſtücke mit und ohne Inſtrumental-Begleitung von ihm verfaßt worden.

Biberhofer, ein guter Baritoniſt, augenblicklich am Hoftheater in Kaſſel.

Bicinium, (von bis, zweimal, und canere, ſingen), iſt der lateiniſche Name für ein zweiſtimmiges Tonſtück; der Ausdruck wird jetzt nicht mehr gebraucht.

Bideau, (ſpr. Bidoh), Dominique, ein franzöſiſcher Violoncelliſt, Schüler von Triklir in Dresden, und ſpäter an der italieniſchen Oper in Paris angeſtellt. Komponirt hat er für ſein Inſtrument und überhaupt: Duo's für 2 Violoncelle, für Violine und Violoncello, Airs variés für Cello, Divertiſſements, eine Sinfonie für großes Orcheſter u. ſ. w.; außerdem iſt 1802 in Paris eine gute Violoncello-Schule von ihm erſchienen.

Biebel-Regal, iſt der Name eines portativen Poſitivs, das wie ein Buch zuſammengelegt, mit ſeinen Bälgen in einem Kaſten verwahrt und bequem transportirt werden konnte. Erfunden wurde es 1575 vom Orgelbauer Roll in Nürnberg.

Biedenfeld, Eugenie, ſ. Bonasegla.

Biegſamkeit der Stimme, ſ. Stimmbildung.

Bierey, Gottlob Benedikt, geb. zu Dresden am 25. Juli 1772, geſt. den 5. Mai 1840, erhielt im väterlichen Hauſe den erſten Muſikunterricht, und ſtudirte ſpäter beim Kantor Chriſtian Ehregott Weinlig Generalbaß und Kompoſition. 1788 war er ſchon ſo weit, daß er bei der Döbbelin'ſchen Schauſpielergeſellſchaft als Muſikdirektor fungiren konnte, und 1794 trat er bei Joſeph Seconda (Dresden und Leipzig) in gleicher Eigenſchaft ein. 1795 trat er mit ſeiner erſten Oper „der Schlaftrunk" (Text von Bretzner) hervor, die vielen Beifall hatte, noch mehr gefiel aber ſeine ebenfalls von Bretzner gedichtete Oper „Roſette, oder das Schweizermädchen", die 1806 aufgeführt wurde. Um dieſe Zeit löſte ſich die Seconda'ſche Geſellſchaft auf, und B. reiſte nach Wien; dort erhielt er den Auftrag zu einer Oper, und ſchrieb „Wladimir, Fürſt von Nowgorod", die zwar nicht ſehr viel Glück machte, und in der man zu viel Nachahmung Cherubini's finden wollte, die aber zur Folge hatte, daß

Digitized by Google

Ex. 1. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 2. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 3. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 4. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 5. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 6. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 7. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 8. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 9. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based. Ex. 10. Let $\mathfrak{A}$ be a finite algebra of finite type with a finite number of subalgebras. Then $\mathfrak{A}$ is hereditarily finitely based. Proof. Let $\mathfrak{B}$ be a subalgebra of $\mathfrak{A}$. Then $\mathfrak{B}$ is finite and has a finite number of subalgebras. Hence $\mathfrak{B}$ is finitely based.

einer der angesehensten Tongelehrten seiner Zeit, und auch als Orgelspieler sehr berühmt. (Ein Oratorium „Giaele", Sonaten für Violine oder Flöte, Kantaten ꝛc.)

Bigatti, Carlo, geb. in Mailand den 12. Febr. 1779, ein Opernkomponist, Schüler des Padre Mattei und Zingarelli's. 1801 ging er nach Frankreich, und hielt sich einige Jahre in Marseille auf, wo 1804 eine Opera buffa seiner Komposition: „il Fanatico", gegeben wurde, und im J. 1808 eine große franz. Oper: „Théodore et Jenny". 1809 war er wieder in Mailand, und arbeitete für die Scala und andere Theater die Opern: l'Amante prigionero, l'Albergo magico, la scoperta inaspettata und astuzie contra astuzie. Außerdem sind von ihm gestochen: Klaviervariationen, Konzertante für 2 Hörner mit Orchesterbegleitung, ein O sacrum convivium für 3 Singstimmen.

Billington, Elisabeth, eine hochberühmte Sängerin, geb. zu London 1769, und gest. den 25. August 1818 zu Venedig. Ihr Familienname ist Weichsel, und ihr Vater war ein guter Violinist, aus Freiberg in Sachsen gebürtig. Sie war erst zur Klavierspielerin bestimmt, und trat auch in ihrer Jugend schon als solche öffentlich mit Beifall auf, später aber beschäftigte sie sich mit der Ausbildung ihrer wunderschönen Sopranstimme. 1786 verheirathete sie sich mit Billington, der nach Einigen ihr Klavier-, nach Anderen ihr Singlehrer gewesen sein soll, und trat in Dublin als Bühnensängerin auf. Nach London zurückgekehrt, wurde sie am Coventgarden-Theater engagirt, und entzückte von da ab das Publikum durch die Schönheit ihrer Person, wie durch ihren nach allen Seiten hin vorzüglichen Gesang. Selbst die berühmte Mara vermochte bei ihrer Anwesenheit in London nicht, sie aus der Gunst des Publikums zu verdrängen. 1790 ging sie nach Frankreich, und 1794 nach Italien, überall Enthusiasmus erregend; in Neapel starb ihr Mann, aber sie verheirathete sich in Mailand wieder mit einem gewissen Felissent (nach Einigen Floriffet), jedoch in der Kunstwelt den Namen B. beibehaltend. Im J. 1800 kehrte sie nach England zurück, und sang daselbst noch bis zum J. 1809 mit ungeschwächtem Erfolg; dann zog sie sich, ihrer etwas angegriffenen Gesundheit wegen, aus der Oeffentlichkeit zurück, und ging im J. 1817 nach Italien, wo sie, wie schon oben angeführt, ihr Leben beschloß. Sie hinterließ ein ungeheures Vermögen. Komponirt hat sie einige Sonaten und andere Stücke für Pianoforte, sowie Lieder.

Billington, Thomas, der Gatte der Vor., hat sich durch einige Kompositionen bekannt gemacht, als: zweistimmige Kanzonetten, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung u. s. w. Er starb in Neapel im Mai 1794.

Billroth, Joh. Gustav Friedrich, geb. zu Lübeck den 11. Febr. 1808, und gest. zu Halle den 28. März 1855 als Professor der Philosophie, hat sich durch einige Aufsätze über Geschichte der Kirchenmusik in der Zeitschrift „Cäcilia" und in der „Berliner mus. Zeitung" als mus. Schriftsteller vortheilhaft bekannt gemacht.

Binchois, (spr. Bengschoa), Gilles oder Egide, franz. Kontrapunktist, Zeitgenosse des Guillaume Dufay und des Joh. Dunstable, und mit diesen Lehrer mehrerer berühmter Meister des 15. Jahrh., wie des Ockenheim, Regis, Busnois, Caron und Faugues.

Binden, heißt eine Reihe von Tönen so vortragen, daß ein Ton an den andern

Digitized by Google

in vollkommener Dauer und Lückenlosigkeit angeschlossen wird. Das Zeichen dafür ist der Bogen, (Bindebogen) ⁀, der über die Notenreihe gezogen wird. S. Bogen.

Binder, Christian Siegmund, Hoforganist in Dresden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh., ein Schüler von Hebenstreit, (dem Erfinder des Pantalons, s. d.), und vortrefflicher Orgel- und Klavierspieler, auch Komponist für seine Instrumente. Er starb 1789 und hinterließ an Kompositionen: Sonaten, Trio's und Konzerte.

Binder, August Siegmund, ältester Sohn, Schüler u. Nachfolger des Vor., geb. in Dresden 1761, war erst Organist in Neustadt, und 1785 an der evangel. Hofkirche, bis er 1789 seines Vaters Stelle erhielt. Von seinen Kompositionen ist nichts gedruckt.

Binder, Karl Wilhelm Ferdinand, Bruder des Vorigen, geb. zu Dresden 1764; war ein guter Instrumentenmacher in Weimar. Besonders verfertigte er Harfen, an denen er mehrere neue Erfindungen anbrachte; so machte er eine Verstärkungsharfe mit 9 Pedalen, von denen das achte die Einrichtung hatte, daß vermittels des Niedertretens desselben die Töne verlängert, verstärkt und in eine tremulirende Bewegung gesetzt wurden; das neunte Pedal dämpfte die Töne vermittels eines Sordino, und machte sie kürzer und schneller verhallend.

Binder, Joseph, geb. zu Prag 1792, war bis zum J. 1836 ungefähr ein vortrefflicher Tenorsänger, der auf den größern deutschen Bühnen mit großem Beifall sang, und dauernd in Wien, Prag und Dresden engagirt war.

Bindung, s. Ligatur.

Bindungszeichen, s. Binden, Bogen und Ligatur.

Bing, Jakob, Violin- und Orgelvirtuos, geb. den 16. Juli 1821, gest. den 17. April 1841 zu Freiburg im Breisgau.

Bini, Pasqualino, zu Pesaro um 1720 geb., ein ausgezeichneter Violinspieler und Lieblingsschüler Tartini's. Im J. 1757 kam er nach Stuttgart als Konzertmeister und starb im J. 1768. Tartini sagte selbst von B., als er ihn einem Engländer empfahl: „Ich schicke Ihnen einen meiner Schüler, der mehr spielt als ich."

Bioni, Antonio, ein ital. Opernkomponist und Schüler des Giovanni Porta, geb. zu Venedig 1698. Im J. 1726 war er bei einer ital. Operngesellschaft in Breslau als Kapellmeister, und komponirte während seines neunjährigen Aufenthaltes daselbst 21 Opern. 1730 wurde er Impressario der Breslauer Oper, und nach Auflösung derselben im J. 1733 verschwand seine Person aus der Oeffentlichkeit, so daß nichts weiter von ihm bekannt wurde, als daß er sich 1738 eine kurze Zeit in Wien aufgehalten haben soll. Wahrscheinlich ist er nach seinem Vaterlande zurückgekehrt und daselbst gestorben. Schließlich ist noch zu bemerken, daß B. 1731 vom Kurfürsten von Mainz den Titel eines Kammerkompositeurs erhalten hat. Es ist unnöthig, die Titel aller seiner Opern anzuführen, wir lassen nur einige derselben folgen: Orlando furioso, Armida abbandonata, Endimione, Lucio Vero, Ariodante, Merope etc. Auch wird eine Serenade als sehr gelungen gerühmt, die er zu Ehren des Kurfürsten von Mainz, bei dessen Anwesenheit in Breslau, komponirt und aufgeführt hat.

Biordi, Giovanni, ein Kirchenkomponist in Rom, der seit 1717 Sänger in

Digitized by Google

der päpſtlichen Kapelle, vom 7. Mai 1722 an aber Kapellmeiſter an der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli war. Dieſe Stelle erhielt er im Wege einer Prüfung, bei welcher er über die Mitbewerber Nic. Porpora, Rolli, Chiti, Monza und Califfi den Sieg davon trug. In den Archiven verſchiedener Kirchen Rom's werden Kompoſitionen von B. im Manuſcript aufbewahrt; auch führt man in der päpſtlichen Kapelle noch heute welche davon auf. Paleſtrina war B's. Vorbild.

Biot, Jean Baptiſte, Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften in Paris, Profeſſor der Phyſik am Collège de France u. ſ. w., geb. zu Paris im J. 1774, gab im J. 1820 einen „Précis élémentaire de Physique expérimentale" heraus, in deſſen erſtem Bande akuſtiſche Gegenſtände abgehandelt werden. In den Mémoires de la Société d'Arcueil hat B. auch Unterſuchungen über die Geſchwindigkeit des Tones niedergelegt.

Birckenſtock, Joh. Adam, geb. den 19. Febr. 1687 zu Alsfeld in Heſſen-Darmſtadt, erhielt auf Koſten des Landgrafen Karl von Heſſen-Kaſſel, an deſſen Hof ſein Vater als Baumeiſter im J. 1700 berufen worden war, Unterricht beim Kapellmeiſter Ruggieri Fedeli, kam dann 1706 nach Berlin zu dem berühmten Volumier, 1707 nach Baireuth zu Fiorelli und 1708 endlich nach Paris zu de Val. Als er 1709 nach Kaſſel zurückkehrte, konnte man ihn als einen der vortrefflichſten Geiger ſeiner Zeit bewundern, und gab ihm auch in Anerkennung ſeiner ausgezeichneten Leiſtungen nach und nach die Stellen als Hofmuſikus, erſter Violiniſt und als Konzertmeiſter. Trotz vieler vortheilhaften Anträge, die man ihm auf ſeinen Kunſtreiſen (in den Jahren 1722 und 23) an verſchiedenen Höfen machte, blieb er doch im Dienſte des Landgrafen von Heſſen, und erſt als dieſer im J. 1730 ſtarb, ging er als Kapelldirektor an den herzogl. Hof von Eiſenach, wo er den 26. Febr. 1733 ſtarb. Komponirt hat er blos einige Konzerte, Solo's und Sonaten.

Bird, William, einer der gerühmteſten engl. Komponiſten u. Kontrapunktiſten, geb. in einem der J. v. 1543—46, als der Sohn Thomas B's., eines Mitglieds der Kapelle von Eduard VI. In dieſe Kapelle wurde er auch in ſeiner Jugend als Chorknabe aufgenommen, und erhielt Unterricht von dem berühmten Tallis; 1563 wurde er Organiſt an der Kathedrale in Lincoln, und 1575 mit Tallis gemeinſchaftlich Organiſt der Königin Eliſabeth. Geſtorben iſt er am 4. Juli 1623. (Psalmes, Sonnets and Songs of Sadness and Pietie, fünfſtimmig; liber primus sacrarum Cantionum, fünfſtimmig; Gradualia ac cantiones sacrae, 2 Bücher; Songs of sundry natures etc. (Geſänge verſchiedenen Inhaltes); eine Sammlung Cantiones mit Tallis zuſammen; außerdem hat er ungeheuer viel für Orgel und Virginal geſchrieben.)

Birn, heißt das obere Stück der Klarinette oder des Baſſethorns, in welches das Mundſtück (der Schnabel) eingeſchoben wird; den Namen hat es von der Aehnlichkeit ſeiner äußern Form mit der einer Birne. (S. Baſſethorn und Klarinette.)

Birnbach, Karl Joſeph, Violinvirtuos und Komponiſt, geb. 1751 in dem Dorfe Köpernick bei Neiſſe, erhielt als Knabe mehrere Jahre Unterricht von Dittersdorf, kam in Breslau nach vollendetem Gymnaſial-Kurſus in die Dienſte des Miniſters Grafen von Hoym als Lehrer der Violine und des Klaviers, und wurde ſpäter Kaſtellan auf dem Biſchofshofe und Regens Chori am Sandſtifte, ſowie endlich fürſt-

Digitized by Google

Man, Economic Man, Man — Man

Man, Economic Man, Man — Man

Man, Economic Man, Man — Man

Mr. Ivory, in a letter to the Secretary, dated Dec. 1, 1830, after stating that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1809, to be erroneous, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1826, proceeds to state that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1812, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1827. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1813, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1829. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1823, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1824, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1828, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1829, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1830, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1830, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830.

Mr. Ivory, in a letter to the Secretary, dated Dec. 1, 1830, after stating that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1809, to be erroneous, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1826, proceeds to state that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1812, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1827. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1813, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1829. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1823, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1824, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1828, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1829, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of spheroids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1830, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830. He then adds, that he had found the solution of the problem of the attraction of ellipsoids, which he had given in the Philosophical Transactions for 1830, to be erroneous also, and that he had published a correction of it in the Philosophical Magazine for 1830.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

Mental Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body. Mental arts and crafts are those that require the use of the mind, rather than the body.

gelflötenregister mit einer besondern Klaviatur; 3) eine Trommel und Querpfeife; 4) eine Maschine, die durch ein Pedal in Bewegung gesetzt, Sturmwind, Hagel und Donnerwetter nachahmte; 5) eine andere zur Nachahmung des Schnarrens der Sackpfeife und des Geklappers der Kastagnetten; 6) ein Cylinder, in welchem durch die Bewegung eine Masse von Schrotkörnern das Geräusch des strömenden Regens nachahmten; 7) eine schmetternde Trompete, die wie das oben angeführte Flötenwerk durch einen Blasebalg intonirt wurde. Diese Curiosität ist sehr bald in gänzliche Vergessenheit gerathen.

Blahag, Joseph, geb. 1779 zu Raggendorf an der ungarischen Grenze, und gest. den 15. Dec. 1846 als Kapellmeister an der landesfürstlichen Pfarrkirche zu St. Peter in Wien. Sein Vater war Schullehrer, und erzog ihn auch zu einem solchen; 1798 war er in Wien an der Normalschule angestellt, verließ aber seinen Stand, und widmete sich, da er im Besitz einer schönen Tenorstimme war, der Bühne. Von 1802—23 war er am Leopoldstädter Theater als erster Tenor wirksam, versah aber dabei auch den Dienst als Solosänger zu St. Peter unter der Direktion des Kapellmeister Preindl, und nach dessen Ableben im J. 1824 wurde er zum Nachfolger desselben gewählt. Seine Kompositionen bestehen in 14 Messen, 25 Gradualen, 29 Offertorien, 10 Tantum ergo und 2 Te deum, von denen Einzelnes gedruckt ist, und vom Berufe B's. zur Kirchenkomposition Zeugniß giebt.

Blahetka, Leopoldine, geb. zu Wien den 15. Nov. 1811, eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin; ihre erste Lehrerin war ihre Mutter, eine geborne Traeg, und ihre Ausbildung vollendeten Czerny und Moscheles. In der Komposition war sie Simon Sechter's Schülerin. Sie hat viele Kunstreisen gemacht, und überall den reichsten Beifall geerntet. (Konzerte, Variationen, Rondo's, Sonaten u. s. w.)

Blainville, (spr. Blängwill'), Charles Henri de, nach Fétis in einem Dorfe bei Tours geb. im J. 1711, und gest. in Paris 1769, (nach Andern in Paris 1727 geb. und gest. 1785, oder wieder nach Andern geb. 1725 und gest. 1786), Violoncellist und Musiklehrer in letzterer Stadt, legte sich, als seine Kompositionen kein Glück machen wollten, auf die musikalische Schriftstellerei, und verfaßte mehrere sehr mittelmäßige, ungründliche historische und theoretische Werke, z. B. eine „Harmonie théorico-pratique"; ferner „l'Esprit de l'art musical" (auch von Hiller in's Deutsche übersetzt in seinen „Wöchentlichen Nachrichten"), eine „Histoire générale critique et philologique de la Musique", und vor allen Dingen einen „Essai sur un troisième mode", indem er zwischen Dur und Moll noch ein drittes Tongeschlecht, mode mixte oder hellénique von ihm genannt, aufstellt, dessen Grundlage die Tonleiter e f g a h c d e war. Die Theoretiker konnten sich, trotz einer Sinfonie, die B. in diesem Modus komponirt und aufgeführt hatte, nicht mit dem neuen System befreunden, und war es besonders Serre, der ihm entgegentrat, und ihm seine Ungereimtheiten nachwies.

Blaise, (spr. Bläs'), (....), Fagottist bei der Comédie italienne in Paris im J. 1737, schrieb zuerst für dieses Theater die Musiken zu Ballets und Divertissements, und dann später auch mehrere Opern, z. B. Isabelle et Gertrude, Annette et Lubin, (die Texte von Favart), und le Trompeur trompé, die Erfolg hatten. Er starb im J. 1772.

Digitized by Google

Blake, (spr. Bleyk), Benjamin, geb. zu Kingsland 1751, englischer Klavier-, Violinspieler und Komponist, war bis 1793 Mitglied des Orchesters am italienischen Theater in London, und wurde dann Musiklehrer an einer Schule in Kensington, von welcher Stelle er sich 1820 krankheitshalber zurückzog. (Duo's für Violine und Viola, Sonaten für Klavier und Violine, Bratschensolo's, Kirchenstücke u. s. w.)

Blamont, François Colin de, (spr. Blamong, Frangßoa Koleng), den 22. Nov. 1690 in Versailles geb., gest. den 14. Febr. 1760, war ein seiner Zeit hochverehrter Komponist. Sein Vater, welcher Kammermusiker des Königs war, gab ihm den ersten Unterricht, und später erhielt er von Lalande Unterweisung in der Harmonie und dem Kontrapunkt. 1719 wurde er Intendant der Musik des Königs, und vier Jahre nachher Ritter des Michael-Ordens. (Opern, z. B. les fêtes grecques et romaines, Diane et Endymion, Jupiter vainqueur des Titans, le retour des Dieux sur la terre, Ballets, Kantaten, Gesänge: dann auch eine kleine Schrift: Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française, Paris 1754, gegen die Anhänger der ital. Musik, und besonders gegen Rousseau gerichtet.

Blancani, Giuseppe, (lat. Blancanus), ein gelehrter Jesuit, 1566 in Bologna geb., und gest. zu Parma den 7. Juni 1624 als Professor der Mathematik, hat die harmonischen Probleme des Aristoteles erklärt in einem Buche unter dem Titel: Aristotelis Loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata, Bologna 1615. Auch giebt es von ihm: Echometria, sive tractatus de Echo, das nach seinem Tode im J. 1635 in Modena herauskam.

Blanchard, (spr. Blangschar), Esprit Joseph Antoine, Abbé, geb. den 29. Febr. 1696 zu Pernes im Komitat von Avignon, wo sein Vater Arzt war. In Aix an der Metropolitankirche war er Chorknabe unter der Direktion Poitevin's, und schon im 21. Jahre wurde er Musikmeister am Kapitel St. Victor in Marseille. Von da ging er nach Toulon, Besançon und Amiens. 1737 erhielt er in Folge einer Motette „Laudate Dominum", die dem König ungemein gefiel, eine der vier Kapellmeisterstellen, welche durch den Tod Bernier's erledigt worden war; 1742 bekam er ein Priorat und eine Pension auf eine Abtei, 1748 wurde er Direktor der sog. Musikwagen, und 1764 Ritter des heil. Michael. Sein Tod erfolgte den 10. April 1770 zu Versailles. Fétis, der Sachen von B. gesehen haben will, findet die Verehrung, die man für diesen Kirchenkomponisten seiner Zeit hatte, nicht begründet.

Blanchard, Auguste, ist die Tochter Georg Benda's, vormalige Mad. Zimdar und zum zweiten Male 1797 in Breslau mit dem Schauspieler Blanchard verheirathet. Sie war in verschiedenen Städten, z. B. Breslau, Gotha und Hamburg als Sängerin sehr geachtet.

Blanche, (spr. Blangsch'), die Weiße, nennen die Franzosen die halbe Takt-Note (𝅗𝅥), weil deren Kopf unausgefüllt, quasi weiß ist.

Blanchini, Francesco, geb. zu Verona am 13. Dec. 1662, aus einer adligen Familie, anfangs Bibliothekar des Kardinals Ottoboni in Rom und Kanonikus an St. Lorenzo in Damasko, dann päpstlicher Hausprälat, ein sehr gelehrter Mann, dessen Werk: De tribus generibus instrumentorum Musicae veterum organicae, dissertatio, Rom 1742, Beachtung verdient; es enthält viele Abbildungen

Digitized by Google

von Instrumenten der alten Aegypter, Hebräer, Griechen und Römer, und erschien erst nach B's. Tode, der am 2. März 1729 erfolgt war.

Blanckmüller, od. Blankenmüller, Georg, Komponist und Kontrapunktist des 16. Jahrh., von dessen Kompositionen sich in Salblinger's „Concentus", Augsburg 1545, und auf der Münchner Bibliothek einige befinden.

Blangini, (spr. Blandschini), Giuseppe Maria Felice, (gewöhnlich nur Felix B. genannt), geb. zu Turin den 8. Nov. 1781, machte seine musikalischen Studien unter dem Abbate Ottani, Kapellmeister an der Kathedralkirche in Turin, und bekundete schon frühzeitig seine bedeutenden Anlagen. 1799 wendete er sich nach Paris, gab daselbst Unterricht, und machte sich besonders durch eine große Anzahl von Romanzen und Nocturnen, die er selber sehr schön vortrug, bekannt und beliebt. Sein erster Opernversuch war die von Della-Maria unvollendet hinterlassene „Fausse Duègne", die er fertig komponirte und aufführen ließ; kurz darauf gab er „Zélie et Terville" und mehrere theils größere, theils kleinere Opern. — 1805 führte er in München die Oper „Encore un tour de Calife" auf, und erhielt dadurch den Titel eines baierischen Kapellmeisters; 1806 ernannte ihn die Fürstin Borghese, Napoleon's Schwester, zu ihrem Kapellmeister, und 1809 berief ihn der König von Westphalen, Hieronymus Bonaparte, in gleicher Eigenschaft an den Hof nach Kassel. Nach Frankreich im J. 1814 zurückgekehrt, erhielt B. erst die Stelle als Intendant der Privatmusik des Königs, und dann die eines Professors des Gesanges am Konservatorium, welche er später, wir wissen nicht aus welchen Gründen, verlor. Gestorben ist er zu Paris im J. 1842. Seine Kompositionen zeichnen sich durch Natürlichkeit und Anmuth aus, und sind namentlich seine Lieder und Gesänge zu schätzen. (34 Hefte Romanzen, 17 Hefte Kanzonetten ein- und zweistimmig, 170 zweistimmige Notturni; einige Motetten und Messen; dann in die zwanzig Opern, darunter außer den schon oben angeführten: le Naufrage, les femmes vengées, l'amour philosophe, la Fée Urgèle, Nephtali, Trajano in Dacia, Inès de Castro u. s. w.

Blankenburg, Christian Friedrich von, geb. unweit Kolberg am 24. Jan. 1744, besuchte bis zu seinem 17. Jahre die Militairschule in Berlin, wurde dann Offizier, und zeichnete sich in mehreren Schlachten des siebenjährigen Krieges rühmlichst aus. 1777 erhielt er wegen geschwächter Gesundheit seinen Abschied, und habilitirte sich in Leipzig, sich mit literarischen Arbeiten beschäftigend. Von seiner Einsicht in die Aesthetik geben seine „Zusätze zu Sulzer's Theorie der schönen Künste" Zeugniß, die in drei Bänden besonders gedruckt erschienen, bei deren Publicirung ihn jedoch der Tod am 4. Mai 1796 überraschte, so daß nur die Herausgabe des ersten Bandes von seiner Hand, der zweite und dritte aber von fremder besorgt wurde. Indeß sind die Zusätze auch in einer von B. besorgten Ausgabe von Sulzers „Theorie" (1792 und 93) zu finden.

Blarren oder Plärren sagen die Orgelbauer von dem Tone einer Zungenstimme, wenn er widerlich stark und unklar ist.

Blas, oder Blasa, Gebrüder, Spanier von Geburt und vorzügliche Oboevirtuosen. Auf einer Kunstreise, die sie zu Anfang unsers Jahrh. durch Frankreich, Italien und Deutschland machten, starb der jüngere Bruder in letzterem Lande (in

Digitized by Google

Hydrostatics and Hydrodynamics. Hydrostatics is the science which treats of the equilibrium of fluids, and hydrodynamics that which treats of their motion.

Density. The density of a substance is the mass of a unit volume of it. The density of water is taken as unity. The density of a body is the ratio of its mass to the mass of an equal volume of water. The density of a body is found by dividing its weight in air by the loss of weight it suffers when weighed in water. The density of a liquid is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of water. The density of a gas is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of air at the same temperature and pressure. The density of a mixture of liquids is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of water. The density of a mixture of gases is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of air at the same temperature and pressure.

Specific Gravity. The specific gravity of a substance is the ratio of its density to the density of water. The specific gravity of a body is found by dividing its weight in air by the loss of weight it suffers when weighed in water. The specific gravity of a liquid is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of water. The specific gravity of a gas is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of air at the same temperature and pressure. The specific gravity of a mixture of liquids is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of water. The specific gravity of a mixture of gases is found by dividing the weight of a given volume of it by the weight of an equal volume of air at the same temperature and pressure.

Pressure. The pressure of a fluid is the force it exerts on a unit area of a surface in contact with it. The pressure of a fluid is found by dividing the force it exerts on a surface by the area of the surface. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the area of the base of the column. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the height of the column. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the volume of the column. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the density of the fluid. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the specific gravity of the fluid. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the density of water. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the specific gravity of water. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the density of air. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the specific gravity of air. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the density of a mixture of liquids. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the specific gravity of a mixture of liquids. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the density of a mixture of gases. The pressure of a fluid is found by dividing the weight of a column of it by the specific gravity of a mixture of gases.

aufſchlagen, ſondern ohne anzuſtoßen, in deſſen Oeffnung frei hinein- und herausſchwingen kann.

Blatt, Franz Thaddäus, einer der ausgezeichnetſten deutſchen Klarinettiſten, geb. zu Prag 1793, widmete ſich zuerſt nach dem Willen ſeines Vaters der Malerkunſt auf der Akademie in Wien; ſpäter erſt (1807), nach dem Tode deſſelben, wählte er die Muſik zu ſeinem Brodſtudium, und trat in das Konſervatorium zu Prag, wo auf der Klarinette Farnick, und in der Kompoſition F. Dionys Weber ſeine Lehrer wurden. Von 1814 machte er Reiſen, auf denen er ſeinen Ruf begründete; und nach ſeiner Rückkehr wurde er erſter Klarinettiſt am ſtändiſchen Theater in Prag und 1820 Profeſſor am Konſervatorium daſelbſt, ſpäter auch noch Direktorials-Adjunkt der Anſtalt. Komponirt hat B. für ſein Inſtrument mancherlei Anſprechendes und Brillantes: z. B. Variationen, Capricen, Duo's, Trio's u. ſ. w., auch hat er eine gute Klarinett-Schule verfaßt, und ſeine „Kurzgefaßte, theoretiſch-praktiſche Geſangſchule, mit beſonderer Rückſicht auf Jene, welche ſich dieſe Kunſt zu ihrem Vergnügen auch ohne Meiſter zu eigen machen wollen", 1830, Prag, iſt nicht ohne Verdienſt.

Blavet, Michel, Flötiſt und Komponiſt, geb. zu Beſançon d. 13. März 1700 als Sohn eines Drechslers, er trieb zuerſt des Vaters Profeſſion, bis ihm zufällig eine Flöte in die Hände fiel, und er ſich mit aller Macht, ohne alle Unterweiſung auf dieſes Inſtrument legte. Später ging er dann nach Paris, wo er Aufſehen machte, und an der Oper angeſtellt wurde. Nach einigen Jahren machte er eine Reiſe durch Deutſchland, auf der ihn auch Friedrich der Große hörte, und ſo zufrieden mit ſeinem Spiele war, daß er ihn — Quantz war noch nicht in Dienſten des Königs — zu engagiren wünſchte; doch zog es B. vor, nach Paris zurückzukehren, wo er Intendant der Muſik des Grafen von Clermont wurde, und den 28. Oct. 1768 ſtarb. Außer Soloſachen für die Flöte auch noch Opern, z. B. la fête de Cythère, le jaloux corrigé, und Ballets, z. B. les jeux olympiques u. ſ. w.)

Blaze, (ſpr. Blahſ'), Henri Sebaſtien, geb. zu Cavaillon im Departement Vaucluſe im J. 1763 und geſt. daſelbſt den 11. Mai 1833, Advokat und vortrefflicher Dilettant, Freund Mehul's und Gretry's; er hat Vieles komponirt und veröffentlicht, z. B. Klavierſonaten, Duo's für Harfe und Klavier, mehrere Meſſen ꝛc., außerdem die Opern „l'Héritage" und „Sémiramis". Als Schriftſteller hat er ſich durch den Roman „Julien, ou le prêtre" (Paris 1805) bekannt gemacht.

Blaze, François Henri Joſeph Caſtil, Sohn des Vorigen, ſ. Caſtil-Blaze.

Blechinſtrumente, ſ. Inſtrumente. —

Blieſener (....), lange Zeit erſter Klarinettiſt an der kön. Kapelle in Berlin, ſtarb im Febr. 1842 daſelbſt. —

Blieſener, Johann, geb. 1765, ein guter Violinſpieler, Schüler Giarnovichi's, wurde 1791 Kammermuſikus der Königin von Preußen und blieb in dieſem Verhältniß bis zum Jahre 1806; nach dieſer Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. (Duo's, Konzerte für Violine, konzertirende Quartette für Streichinſtrumente, einige Stücke für Flöte.)

Blin, (ſpr. Bleng), M. S., Organiſt an der Notre-Dame-Kirche in Paris, geb. zu Beaune den 19. Juni 1757. Sein Familienname war eigentlich Lacodre, aber

Digitized by Google

the Lower Rhine, and in the Middle Ages was a place of great importance. It was the seat of a bishop from the 4th century, and in 1801 was ceded to France. It was taken by the Prussians in 1814, and in 1815 was assigned to Prussia. Pop. (1900) 37,000.

Acre, a measure of land containing 4840 square yards, or 160 square rods, poles, or perches. The statute acre is the unit of land measure in the United States and Great Britain. The Scotch acre contains 6150 square yards, and the Irish acre 7840 square yards. The French acre contains 5382 square yards, and the Prussian acre 5500 square yards.

Acre, or **Akka**, a seaport town of Syria, on the Bay of Acre, 9 miles N. of Mount Carmel. It is the ancient Accho, and was known to the Crusaders as Ptolemais. It was taken by the Crusaders in 1104, and was the scene of many sieges and battles. It was taken by Napoleon in 1799, and by the Egyptians in 1832. It was bombarded by the British fleet in 1840, and was restored to the Turks. Pop. (1900) 15,000.

Acre, a territory in the N.W. of Brazil, bounded by Bolivia and Peru. It was ceded to Brazil by Bolivia in 1903. Area, 73,000 sq. m. Pop. (1900) 92,000.

Acrisy, in Greek legend, a king of Argos, son of Abas and father of Danaë. He was warned by an oracle that he would be killed by his grandson, and therefore shut up Danaë in a brazen tower. Zeus, however, visited her in the form of a golden shower, and Perseus was born. Acrisy cast them both into the sea, but they were saved by Dictys, and Perseus returned to Argos and killed his grandfather with a quoit.

Motets à deux, trois et quatre parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses, Paris 1671.

Blondet, Abraham, Kanonicus und Kapellmeiſter an der Notre-Damekirche in Paris, geb. daſelbſt gegen 1570. Man kennt von ihm eine Sammlung Vespern der heil. Cäcilia zu vier Stimmen, Pſalmen zu fünf und Meſſen zu ſechs Stimmen. Auch hat er die Muſik zu einem Ballet „Ceciliade" komponirt, das bei Hofe aufgeführt wurde.

Bloß, ſ. Bedeckt.

Blow, (ſpr. Bloh), John, Doktor der Muſik, und berühmter engliſcher Organiſt und Komponiſt, geb. zu North-Collingham in der Grafſchaft Nottingham im J. 1648, kam nach der Reſtauration als Singknabe in die königl. Kapelle und hatte Henry Cook, Hingston und Dr. Chriſtoph Gibbons zu Lehrern. Noch nicht 16 J. alt komponirte er ſchon Anthems, die mit Beifall aufgeführt wurden, 1674 wurde er am Pelham Humphry's Stelle zum Lehrer in der Kapelle ernannt und 1685 zum Kammerkomponiſten des Königs. Nach Abſterben des Mich. Wiſe wurde er 1687 Almoſenier und Lehrer der Choriſten an St. Paul, legte aber zum Beſten ſeines Schülers Jeremias Clarke 1693 dieſe Stelle wieder nieder; 1695 wurde er an Purcells Stelle Organiſt an der Weſtminſter-Abtey, 1699 Kirchenkomponiſt der Königin Maria, und geſtorben iſt er am 1. Octbr. 1708. (Sehr viele Kirchenſtücke, die ſich in verſchiedenen Sammlungen, z. B. Boyces Kathedral-Muſik, Tudway's und Aldrich's Collections, befinden, Lessons for the Harpsichord or Spinett, Ode for St. Cecilia's Day, Amphion anglicus, eine ähnliche Sammlung ein- und mehrſtimmiger Geſänge mit Begleitung wie Purcell's Orpheus Brittanicus, u. ſ. w.)

Blum, Carl, Komponiſt und Bühnendichter, geb. 1790 zu Berlin und geſt. daſelbſt als Hofkomponiſt den 2. Juli 1844. Er war erſt Sänger und als Mitglied der Quandt'ſchen Schauſpieler Geſellſchaft am Rhein; nachher kam er nach Königsberg, wo er unter Hiller (dem Sohn des Leipziger Kantors) Kompoſition ſtudirte, und ging ſpäter nach Berlin zurück. Daſelbſt wurde 1810 ſeine erſte Oper „Claudine von Villabella" gegeben und mit Beifall aufgenommen; 1817 ging er nach Wien, fand daſelbſt an Salieri einen rathenden unterſtützenden Freund und brachte eine Oper „das Roſenhütchen" und ein Ballet „Aline" zur Aufführung. 1820 ernannte ihn der König von Preußen zum Hofkomponiſten und lebte er als ſolcher 2 Jahre in Paris; nach ſeiner Rückkehr führte er mehrere Jahre lang theils die Regie der königl. Oper, theils die Direktion des Königſtädtiſchen Theaters in Berlin, und nahm nach der Zeit keine beſtimmte Anſtellung wieder an, ſondern reiſte und beſchäftigte ſich mit ſchriftſtelleriſchen und muſikaliſchen Arbeiten. Er war ein allerliebſtes Talent, und ſowohl ſeine Ueberſetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke, ſowie ſeine dramatiſchen Originalprodukte und muſikaliſchen Kompoſitionen — mit denen wir es hier zunächſt zu thun haben — ſind friſch, natürlich und glücklich erfunden. (Opern und Singſpiele, außer den oben angeführten: „Kanonikus Schuſter", „die Pagen des Herzogs von Vendome", „Zoraide oder der Frieden von Granada", „die Nachtwandlerin", „der Bär und der Baſſa", „die Heirath im 12. Jahre"; viele Lieder und Geſänge; 3 Serenaden für kleines Orcheſter; das Ballet „Achilles"; Rondo alla Turca für Pianoforte und Flöte; Guitarrenſtücke und eine Guitarrenſchule).

Digitized by Google

Mode of reproduction. Reproduction is by means of spores, which are produced in sporangia. The sporangia are borne on the ends of the branches of the sporangiophores, which are erect, unbranched, and arise from the mycelium. The sporangia are globose, and contain a single row of spores. The spores are oval, and are provided with a single flagellum. The flagellum is attached to the end of the spore which is directed away from the sporangiophore. The spores are set free by the rupture of the sporangium wall.

Sexual reproduction. Sexual reproduction is by means of oospores, which are formed in oogonia. The oogonia are globose, and contain a single oosphere. The oosphere is fertilized by an antheridium, which is a small, club-shaped cell that arises from the mycelium near the oogonium. The antheridium is attached to the oogonium by a short stalk. The fertilization tube passes through the wall of the oogonium and enters the oosphere. The oospore is formed by the fusion of the oosphere and the antheridium. The oospore is globose, and has a thick, brown wall. It germinates after a period of rest.

Habitat. The species are parasitic on the leaves of various plants, and cause the disease known as downy mildew. They are most abundant in damp, cool weather. The mycelium passes the winter in the tissues of the host plant, and the oospores are carried over in the soil or on the seeds.

Economic importance. The downy mildews are important pests of many cultivated plants. They cause great losses in the vineyard, the hop garden, and the onion field. The disease is most destructive when the weather is cool and moist. The mycelium grows rapidly in the tissues of the host plant, and the sporangia are produced in great numbers. The sporangia are carried by the wind to other plants, and the disease spreads rapidly. The oospores are carried over in the soil or on the seeds, and the disease appears again the following year.

Control. The control of downy mildew consists in spraying the plants with a fungicide, such as Bordeaux mixture, before the disease appears. The spray must be applied thoroughly, so that every part of the plant is covered. The spray should be repeated at intervals of two or three weeks, or after every heavy rain. The plants should be kept free from weeds, and the soil should be well drained. The oospores are carried over in the soil or on the seeds, and the disease appears again the following year.

Species. The species are parasitic on the leaves of various plants, and cause the disease known as downy mildew. They are most abundant in damp, cool weather. The mycelium passes the winter in the tissues of the host plant, and the oospores are carried over in the soil or on the seeds.

Economic importance. The downy mildews are important pests of many cultivated plants. They cause great losses in the vineyard, the hop garden, and the onion field. The disease is most destructive when the weather is cool and moist. The mycelium grows rapidly in the tissues of the host plant, and the sporangia are produced in great numbers. The sporangia are carried by the wind to other plants, and the disease spreads rapidly. The oospores are carried over in the soil or on the seeds, and the disease appears again the following year.

Control. The control of downy mildew consists in spraying the plants with a fungicide, such as Bordeaux mixture, before the disease appears. The spray must be applied thoroughly, so that every part of the plant is covered. The spray should be repeated at intervals of two or three weeks, or after every heavy rain. The plants should be kept free from weeds, and the soil should be well drained. The oospores are carried over in the soil or on the seeds, and the disease appears again the following year.

ging er nach Madrid, wo er sich fixirte, vom König eine Pension erhielt und vom Prinzen von Asturien zum Direktor von dessen Privatmusik ernannt wurde; auch hatte er von dem kunstsinnigen Könige Friedrich Wilhelm II. von Preußen, dessen Lieblingskomponist B. war, eine lebenslängliche Pension ausgesetzt erhalten. Damit stimmt nun freilich nicht, daß er, wie Fétis in seiner Biographie universelle erzählt, meist in vollkommener Dürftigkeit gelebt habe, auch giebt der erwähnte Biograph fast gar keine Motive an, die den Hof hätten veranlassen können, einen mit so viel Begeisterung aufgenommenen Künstler, wie B. in Madrid es war, so gänzlich fallen zu lassen. Er führt zwar an, daß der Violinspieler und Komponist Brunetti gegen B. intriguirt habe; aber sollte das allein vermögend gewesen sein, B. von der Höhe der königl. Gunst in die Tiefe des Darbens und Elends herabzuschleudern? Eine Untersuchung über diesen unklaren Punkt anzustellen, ist uns und vielleicht überhaupt unmöglich; wir müssen die Frage schweben lassen und wollen nur noch bemerken, daß B. im J. 1809 zu Madrid gestorben ist. Er war ein ungemein fruchtbarer Komponist und namentlich sind es: Sextette, Quintette, Quartette, Trios und Duos für Streichinstrumente, die er in ungeheuerer Anzahl verfaßt hat, und die ihn auch berühmt gemacht haben; man rechnet 55 gedruckte Hefte solcher Kompositionen, deren jedes 6 Stück enthält; Vieles an Sonaten, Solo's, Konzerten, Sinfonien u. s. w. ist gar nicht im Druck erschienen. Die Beliebtheit von B's. Werken war nicht ungegründet; denn er war ungemein reich an Erfindung und Frische und angenehm in seinen Melodieen; dabei wußte er alle seine Sachen vortrefflich zu gestalten und war auch für einen Italiener interressant in der Harmonie. Tiefe und Kraft muß man aber nicht in seinen Sachen suchen. —

Bocedisation, dasselbe was Bobisation, s. Alphabet.

Bochsa, Carl, Oboe- Flöten- und Clarinettvirtuos, erst am Theater in Lyon und dann an dem in Bordeaux angestellt, fixirte sich 1806 in Paris und starb daselbst als Musikalienhändler im J. 1821. (Clarinett- und Oboequartetten und Duo's, Schulen für Flöte und Clarinette.) —

Bochsa, Robert Nikolaus Carl, Sohn des Vorhergehenden, geb. den 9. Aug. 1789 zu Montmédi im Departement der Maas, erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht und trat schon sehr früh als Flötist und Pianist öffentlich auf, hatte auch schon, ohne Unterricht in der Harmonie genossen zu haben, im 12. Jahre mehrere Sinfonien, Ouverturen, und im 16. eine Oper „Trajan" geschrieben. In Bordeaux arbeitete er ein Jahr unter François Beck's Leitung und kultivirte die Harfe, die sein Lieblingsinstrument geworden war; 1807 trat er zu Paris in's Conservatorium, studirte Harmonie und Komposition unter Catel und Harfe unter Nadermann, und erhielt auch in demselben Jahre noch den ersten Preis. 1816 ging er nach England und lebte lange Zeit in London; von 1847 an reiste er in Amerika und gestorben ist er zu Sidney in Australien, in diesem J. (1856). Er war einer der besten Harfenvirtuosen und seine Kompositionen für dieses Instrument sind brillant, wenn sie auch weiter keinen klassischen Werth beanspruchen dürfen; sie bestehen in einer unendlichen Zahl von Konzerten, Sonaten, Duo's, Variationen, Fantasien, Notturno's mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, und in Kapricen und Studien. Außerdem hat er noch acht Opern und Operetten an der Opera-comique in Paris aufführen

Digitized by Google

lassen und es giebt noch Ouverturen, Harmoniemusiken, Kirchenstücke (darunter ein Requiem) von diesem höchst fruchtbaren Komponisten. —

Bocklet, Carl Maria von, geb. in Prag 1801, vortrefflicher Klavierspieler, lebt seit 1821 in Wien als Lehrer. Eine übertriebene Aengstlichkeit hielt ihn von jeher ab, viel öffentlich aufzutreten; auch sind uns eigene Kompositionen von ihm nicht bekannt geworden.

Bockmühl, Robert Emil, reicher Partikulier und guter Dilettant auf dem Violoncello, geb. in Frankfurt a/M im J. 1820. Seine ansprechenden Kompositionen für das genannte Instrument sind bei mittleren Spielern recht beliebt. —

Bockshorn, Samuel, latinisirt Capricornus, geb. 1629, war zuerst Musikdirektor an einer Kirche in Preßburg und ging 1659 nach Stuttgart als Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg; er starb vor 1670. Komponirt hat er Kirchliches und Weltliches sehr viel, z. B. Messen, Motetten, „geistliche Harmonien von drei Stimmen und beigefügten Instrumenten," Sonaten, Kapricci, Allemanden, Korrenten, Sarabanden, eine Kantate, „der Raub der Proserpina", u. s. w. —

Bockstriller, trillo caprino, chèvrotement (spr. Schewrotemang), ein unsicherer, unreiner und mit ungleicher Schnelligkeit vorgetragener Triller, namentlich bei Sängern und Sängerinnen leider häufig anzutreffen. —

Bode, Johann Joachim Christoph, Musiker und Schriftsteller, geb. zu Barum, einem Dorfe im Braunschweigischen, den 16. Januar 1730. Sein Vater war ein armer Ziegelstreicher, und da Christoph seines schwächlichen Körpers wegen zu diesem Geschäfte nicht tauglich war, schickte man ihn zu seinem Großvater, um bei diesem die Schafe zu hüten. Doch auch dazu bewies er sich untauglich und man mußte endlich den Bitten des „dummen Christoph," wie er seiner Unanstelligkeit wegen von seiner Umgebung genannt wurde, nachgeben, und ihn ein J. 1745 in Braunschweig beim Stadtmusikus Kroll Musik lernen lassen. Bis zum Jahre 1752 hatte er die meisten gangbaren Instrumente fertig spielen gelernt und erhielt eine Stelle als Hautboist in Braunschweig; um jedoch auf seinem Lieblingsinstrument, dem Fagott, sich noch zu vervollkommnen, nahm er auf ein Jahr Urlaub und ging nach Helmstädt zu dem damals berühmten Kammermusikus Stolz. In der Universitätsstadt wurde B. auch noch neben der musikalischen, in wissenschaftlicher Beziehung angeregt; so hörte er beim Magister Stockhauser, dessen Zuneigung er sich durch seine musikalischen Kenntnisse erworben hatte, Vorlesungen über die Theorie der schönen Künste, lernte auch bei ihm Englisch, und von einem Studenten, dem er in der Musik Unterricht gab, erhielt er dagegen Unterweisung im Französischen, Italienischen und Lateinischen. In Braunschweig wollte es ihm nach seiner Rückkehr nicht gelingen, eine Stelle zu erhalten, und er ging deshalb, mit Empfehlungen versehen, nach Celle und wurde daselbst Hautboist in Hannöverschen Diensten. Hier setzte er seine musikalischen und wissenschaftlichen Studien eifrig fort, komponirte Mancherlei, z. B. Konzerte, Sinfonien, Vokalstücke, und gab auch zwei Sammlungen Gesänge unter dem Titel: „Scherz- und ernsthafte Oden und Lieder" (1754 und 56) in den Druck. Plötzliche Todesfälle in seiner Familie verbitterten ihm aber den Aufenthalt in Celle und er wandte sich nach Hamburg. Hier gab er Sprach- und Musikunterricht in den angesehensten Häusern, übersetzte viel aus dem Französischen und Englischen, dirigirte die regelmäßigen

Digitized by Google

24 God that made the world and all things therein, seeing that he is Lord of heaven and earth, dwelleth not in temples made with hands; 25 neither is he served by men's hands, as though he needed anything, seeing he himself giveth to all life, and breath, and all things; 26 and he made of one every nation of men to dwell on all the face of the earth, having determined their appointed seasons, and the bounds of their habitation; 27 that they should seek God, if haply they might feel after him and find him, though he is not far from each one of us: 28 for in him we live, and move, and have our being; as certain even of your own poets have said, For we are also his offspring. 29 Being then the offspring of God, we ought not to think that the Godhead is like unto gold, or silver, or stone, graven by art and device of man. 30 The times of this ignorance therefore God overlooked; but now he commandeth men that they should all everywhere repent, 31 inasmuch as he hath appointed a day, in the which he will judge the world in righteousness by the man whom he hath ordained; whereof he hath given assurance unto all men, in that he hath raised him from the dead.

32 Now when they heard of the resurrection of the dead, some mocked: but others said, We will hear thee concerning this yet again. 33 Thus Paul went out from among them. 34 But certain men clave unto him, and believed: among the which was also Dionysius the Areopagite, and a woman named Damaris, and others with them.

CHAPTER XVIII.

1 After these things he departed from Athens, and came to Corinth.

Böck, Ignaz und Anton, Gebrüder, geb. zu Hof, der Erste 1754 und der Andere 1757, berühmte Horniſten und Schüler des ebenfalls berühmten fürſtl. thurn- und taxis'ſchen Hofmuſikus Joſeph Vogel. Sie waren 1775 beim Grafen Batthiany engagirt, und reiſten 3 Jahre darauf in faſt ganz Europa, ſich überall mit größtem Beifall hören laſſend. Nach ihrer Rückkehr wurden ſie 1790 in München angeſtellt, wo ſie noch im J. 1812 waren. (Concertante für 2 Hörner, Duo's, 6 Stücke für Horn, 2 Sextetten für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Cello u. ſ. w., wahrſcheinlich von Beiden gemeinſchaftlich gearbeitet.)

Böckh, Auguſt, der berühmte Philolog in Berlin, geb. 1785 zu Karlsruhe, hat in ſeiner Ausgabe des Pindar vieles Schätzenswerthe über den muſikaliſchen Rhythmus in den griechiſchen Poeſien und über die Muſik der Griechen überhaupt abgehandelt.

Bödecker, Philipp Friedrich, Komponiſt und Stiftsorganiſt in Stuttgart, um die Mitte des 17. Jahrh. blühend. Er hat eine Sammlung Motetten drucken laſſen, unter dem Titel „Partitura sacra", Straßburg 1651, welche außer 8 Motetten von B. drei von Caſati und eine von Monteverde enthält; außerdem ſind noch beigefügt eine Sonata a Violino solo, con Basso cont. und eine Sonata sopra la Monica, per Fagotto solo con Basso cont. Ein hinterlaſſenes Manuſcript gab ſein Sohn Phil. Jakob B., der ſein Nachfolger im Organiſtenamte war, unter dem Titel heraus: Manuductio nova methodico-pratica, Stuttgart 1701.

Böheim, Charlotte, nachherige Mad. Graff, im Anfange unſers Jahrh. gute Sängerin am Nationaltheater in Berlin und dann in Stuttgart.

Böhm, Eliſabeth, geb. 1756 zu Riga, gute Sängerin, betrat das Theater zuerſt im J. 1783. Sie heirathete den Joſeph Cartellieri, wurde aber von ihm geſchieden, und war unter dem Namen B., (von ihrem zweiten Manne, dem Schauſpieler Böhm) am Berliner Nationaltheater im J. 1788 engagirt.

Böhm, Georg, Organiſt an der St. Johanniskirche in Lüneburg um 1700, wahrſcheinlich in der Nähe von Gotha um 1660 geb. Er war einer der fertigſten Orgelſpieler ſeiner Zeit, und ein gutgebildeter Kirchenkomponiſt.

Böhm, Johann, Violiniſt, und in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfang dieſes Jahrh. Muſikdirektor bei mehreren deutſchen Schauſpielergeſellſchaften, hat die Opern: „das Muſter der Liebe", „die Braut im Schleier", „Philander" und „Philemon und Baucis" (ſämmtlich für kleinere Theater und Orcheſter berechnet) komponirt.

Böhm, Joſeph, Mitglied der Hofkapelle in Wien und erſter Violin-Profeſſor am Konſervatorium daſelbſt, geb. 1798 zu Peſth. Sein erſter Lehrer war ſein Vater, der mit ihm als achtjährigen Knaben ſchon eine Kunſtreiſe nach Polen unternahm; dort wurde Rode, der gerade aus Rußland zurückkehrte, auf den talentvollen Joſeph aufmerkſam, und nahm ſich ſeiner höhern Ausbildung auf's Wohlwollendſte an. 1815 begab ſich B. nach Wien, 1818 beſuchte er Italien, und das Jahr darauf erhielt er die Stelle am Konſervatorium, ſowie 1821 das Dekret als Hofkapelliſt. Auf einem größern Ausfluge im J. 1823 ließ er auch das übrige Deutſchland ſein ungemein zartes, reines und edles Spiel bewundern. Er hat viele vortreffliche Schüler gebildet; wir nennen von ihnen blos Ernſt und Joachim. (Konzert-

Digitized by Google

stücke, Quartette, Duette, Polonaisen, Variationen u. s. w.) — Ein jüngerer Bruder von ihm, geb. 1800 in Pesth, ist ebenfalls ein geschätzter Violinist, und an der Kapelle in Petersburg angestellt.

Böhm, Leopold, erster Violoncellist der fürstl. fürstenbergischen Kapelle in Donaueschingen, geb. in Wien 1806 und Schüler Merk's. Er hat sich auf mehreren Kunstreisen als ein solider Künstler gezeigt.

Böhm, Theobald, einer der größten Flötisten Deutschlands u. Kammermusikus in München, zu Anfang dieses Jahrh. daselbst geboren. Er hat vielerlei Brillantes für sein Instrument komponirt, und auch an diesem namhafte Verbesserungen angebracht; ferner hat er auch ein neues Klavier erfunden, das er im J. 1834 in London producirte, über dessen Beschaffenheit wir aber noch nichts haben ermitteln können.

Böhme, Johann Christian, geb. 1652 zu Dresden, und gest. 1699, einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler seiner Zeit; 1682 erhielt er die Stelle als Hof- und Kammerorganist in Dresden. Auch war er guter Klavierspieler und Komponist für dies Instrument; von seinen Kompositionen für Kammer und Kirche ist indeß nichts gedruckt.

Böhmer, David Abraham, geb. am 9. Mai 1707 in Muskau in der Niederlausitz, und gest. 1786 in Gotha, galt für den ausgezeichnetsten Fagottisten seiner Zeit. Sein Lehrer war erst sein Vater, Samuel B., (geb. zu Schlichtingsheim in Großpolen den 3. Oct. 1678 und gest. 1739 in Gera), dann ging er nach Berlin und vervollkommnete sich bei dem berühmten Fagottisten Guttofski; nach seines Vaters Tode ging er nach Gotha und machte von da aus mehrere Reisen durch Deutschland. Seine Solo's für sein Instrument wurden ihrer Zeit sehr geschätzt. Seine Schwester Esther Helena B. war Violoncellistin und am 18. Aug. 1714 geb.; sie trat jedoch nur bis zum J. 1738 öffentlich auf, zu welcher Zeit sie sich in Gera gut verheirathete.

Böhner, Joh. Ludwig, geb. den 8. Jan. 1787 zu Töttelstädt in Gotha, war früher ein guter Klavierspieler und geschickter Komponist, ist aber nach und nach durch ein regelloses Leben immer mehr verkommen, als Mensch sowohl wie als Künstler. Novellistische Biographen haben sich vielfältig bestrebt, den Schimmer des Psychologisch-Interessanten über B's. Leben und Treiben zu verbreiten, und seine Ungeordnetheiten einer sich um die Welt nicht kümmernden Genialität zuzuschreiben. Wir für unsern Theil sehen die Sache kühler an, und können uns nicht zu der Romantik erheben, in jedem extravagirenden — zu deutsch: verliederlichten — Musikus, gleich eine geniale Natur zu sehen. Doch dem sei wie ihm wolle, in seinen Kompositionen wenigstens zeigt sich nichts, was seinem excentrischen Gebahren im Leben zur Entschuldigung dienen könnte; wir sehen darin gar nicht so viel Außerordentliches, Tiefes und Besonderes, das von einem Geiste spräche, der den Konventionen des Lebens anderer vernünftiger Menschenkinder sich zu entziehen das Recht hätte, und der vom Fluche des Unverstandenseins verfolgt, in seltsame und abenteuerliche Lebensbahnen gedrängt würde. Seine Arbeiten für Pianoforte, Orchester, seine Lieder u. s. w. sind alle ansprechend und glatt, aber durchaus nicht tief und kühn in Gedanken und Gestaltung. — Kommen wir nun wieder auf B's. Lebensumstände zurück, so ergiebt sich noch Folgendes: Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, der in oben

Digitized by Google

erwähntem Töttelſtädt Kantor und Organiſt war, ſpielte ſchon im zehnten Jahre ſehr fertig Klavier, Orgel und Violine, und komponirte auch ſchon. Während er darauf in Erfurt das Gymnaſium beſuchte, nahm er noch beim Organiſten Kluge im Orgelſpielen, und beim Konzertmeiſter Fiſcher in der Kompoſition Unterricht. Später ging er nach Gotha, wo er Muſikunterricht gab, und 1808 nach Jena; von hier aus machte er Reiſen in Nord- und Süddeutſchland, und ließ ſich an vielen Orten mit Beifall hören. Dieſe Reiſen dauerten überhaupt, mit Unterbrechungen von öfterem mehrjährigen Bleiben an einigen Orten, z. B. in Nürnberg, Gotha, bis zum Jahre 1820, und von dieſer Zeit an hat er keine eigentliche bleibende Stätte mehr gehabt; er trieb ſich zumeiſt in Thüringen herum, ohne Obdach oft, dem Trunke fröhnend, und immer mehr und mehr verſinkend und verkommend. Vor einigen Jahren noch ſahen wir ihn in trübſeligſtem Zuſtande, mit zitternden Händen in einem Bierhauſe in Deſſau Klavier zu ſpielen und halbberauſcht zu phantaſiren ſo zu ſagen nur verſuchend. (5 Klavierkonzerte, ein Quartett für Streichinſtrumente, Sonaten, Variationen, Tänze, Lieder, eine Ouverture und auch eine Oper „der Dreiherrenſtein", die aber nicht zur Aufführung gekommen iſt. Bekannt iſt, daß das zweite Motiv in Weber's Freiſchütz-Ouverture Note für Note aus einem B.'ſchen Klavierkonzerte entlehnt iſt, ob mit Abſicht oder durch eine zufällige Reminiscenz, können wir nicht entſcheiden.)

Böie, J., geb. 1821 in Altona, guter Violiniſt, Schüler von Müller in Braunſchweig, und in der Kompoſition von Lobe in Leipzig.

Bölſche, Jakob, guter Organiſt und Komponiſt, geb. zu Muhen bei Celle, war zuerſt Organiſt in dem Flecken Hoya, dann zu Burgsdorff, und hierauf 1669 zu Braunſchweig erſt an der Ulrichskirche und dann an der Stiftskirche St. Blaſius, in welchem Amte er im J. 1684 ſtarb. Nach Walther's Verſicherung hat er ſehr gute Klavierſtücke komponirt.

Boëly, A. P. F., geb. 1788 in Paris, iſt nach dem Zeugniſſe Fétis' ein Pianiſt, der ſich vorwiegend mit klaſſiſcher Klaviermuſik beſchäftigt, und namentlich die Werke Bach's, Händel's und Scarlatti's zu ſeinem Studium gemacht hat. Auch als Komponiſt für ſein Inſtrument hängt er dem erſtern Genre an — gewiß bemerkens- und anerkennenswerth bei einem franzöſiſchen Muſiker. Er iſt Schüler Ladurner's im Klavierſpiel, und hat Streichquartette, Etuden, Variationen und Duo's für Pianoforte komponirt.

Böſenhönig, Madame, iſt eine und dieſelbe Perſon mit Joſepha Aurenhammer (ſ. d.); ſie nahm den Namen B. von ihrem zweiten Manne an, den ſie 1796 heirathete.

Boeſſet, Antoine, Herr von Villedieu, Rath, Hausmeiſter und Intendant der Muſik des Königs Ludwig XIII., wahrſcheinlich um 1585 geb., ein zu ſeiner Zeit berühmter Muſiker in Frankreich, namentlich durch ſeine vier- und fünfſtimmigen Arien (Airs de Cour, wie ſie genannt wurden), und durch ſeine vielen Balletkompoſitionen, die er theils allein, theils in Gemeinſchaft mit Guedron, Mauduit und Bataille verfaßt hat. Geſtorben iſt er im J. 1634. — Auch ſein Sohn, Jean Baptiſte, und ſein Enkel, Claude Jean Baptiſte, waren Muſiker und reſp. Balletkomponiſten.

Digitized by Google

Fig. 1. Pisces. Fig. 2. Pisces. Fig. 3. Pisces. Fig. 4. Pisces.

Fig. 5. Pisces. Fig. 6. Pisces. Fig. 7. Pisces. Fig. 8. Pisces.

Fig. 9. Pisces. Fig. 10. Pisces. Fig. 11. Pisces. Fig. 12. Pisces.

Fig. 13. Pisces. Fig. 14. Pisces. Fig. 15. Pisces. Fig. 16. Pisces.

Fig. 17. Pisces. Fig. 18. Pisces. Fig. 19. Pisces. Fig. 20. Pisces.

Fig. 21. Pisces. Fig. 22. Pisces. Fig. 23. Pisces. Fig. 24. Pisces.

Fig. 25. Pisces. Fig. 26. Pisces. Fig. 27. Pisces. Fig. 28. Pisces.

Fig. 29. Pisces. Fig. 30. Pisces. Fig. 31. Pisces. Fig. 32. Pisces.

Fig. 33. Pisces. Fig. 34. Pisces. Fig. 35. Pisces. Fig. 36. Pisces.

Fig. 37. Pisces. Fig. 38. Pisces. Fig. 39. Pisces. Fig. 40. Pisces.

Fig. 41. Pisces. Fig. 42. Pisces. Fig. 43. Pisces. Fig. 44. Pisces.

Fig. 45. Pisces. Fig. 46. Pisces. Fig. 47. Pisces. Fig. 48. Pisces.

Fig. 49. Pisces. Fig. 50. Pisces. Fig. 51. Pisces. Fig. 52. Pisces.

Fig. 53. Pisces. Fig. 54. Pisces. Fig. 55. Pisces. Fig. 56. Pisces.

Fig. 57. Pisces. Fig. 58. Pisces. Fig. 59. Pisces. Fig. 60. Pisces.

Fig. 61. Pisces. Fig. 62. Pisces. Fig. 63. Pisces. Fig. 64. Pisces.

Fig. 65. Pisces. Fig. 66. Pisces. Fig. 67. Pisces. Fig. 68. Pisces.

Fig. 69. Pisces. Fig. 70. Pisces. Fig. 71. Pisces. Fig. 72. Pisces.

Fig. 73. Pisces. Fig. 74. Pisces. Fig. 75. Pisces. Fig. 76. Pisces.

Fig. 77. Pisces. Fig. 78. Pisces. Fig. 79. Pisces. Fig. 80. Pisces.

Fig. 81. Pisces. Fig. 82. Pisces. Fig. 83. Pisces. Fig. 84. Pisces.

Fig. 85. Pisces. Fig. 86. Pisces. Fig. 87. Pisces. Fig. 88. Pisces.

Fig. 89. Pisces. Fig. 90. Pisces. Fig. 91. Pisces. Fig. 92. Pisces.

Fig. 93. Pisces. Fig. 94. Pisces. Fig. 95. Pisces. Fig. 96. Pisces.

Fig. 97. Pisces. Fig. 98. Pisces. Fig. 99. Pisces. Fig. 100. Pisces.

Fig. 101. Pisces. Fig. 102. Pisces. Fig. 103. Pisces. Fig. 104. Pisces.

Fig. 105. Pisces. Fig. 106. Pisces. Fig. 107. Pisces. Fig. 108. Pisces.

Fig. 109. Pisces. Fig. 110. Pisces. Fig. 111. Pisces. Fig. 112. Pisces.

Fig. 113. Pisces. Fig. 114. Pisces. Fig. 115. Pisces. Fig. 116. Pisces.

Fig. 117. Pisces. Fig. 118. Pisces. Fig. 119. Pisces. Fig. 120. Pisces.

Fig. 121. Pisces. Fig. 122. Pisces. Fig. 123. Pisces. Fig. 124. Pisces.

Fig. 125. Pisces. Fig. 126. Pisces. Fig. 127. Pisces. Fig. 128. Pisces.

Fig. 129. Pisces. Fig. 130. Pisces. Fig. 131. Pisces. Fig. 132. Pisces.

Fig. 133. Pisces. Fig. 134. Pisces. Fig. 135. Pisces. Fig. 136. Pisces.

Fig. 137. Pisces. Fig. 138. Pisces. Fig. 139. Pisces. Fig. 140. Pisces.

Fig. 141. Pisces. Fig. 142. Pisces. Fig. 143. Pisces. Fig. 144. Pisces.

Fig. 145. Pisces. Fig. 146. Pisces. Fig. 147. Pisces. Fig. 148. Pisces.

Fig. 149. Pisces. Fig. 150. Pisces. Fig. 151. Pisces. Fig. 152. Pisces.

Fig. 153. Pisces. Fig. 154. Pisces. Fig. 155. Pisces. Fig. 156. Pisces.

Fig. 157. Pisces. Fig. 158. Pisces. Fig. 159. Pisces. Fig. 160. Pisces.

Fig. 161. Pisces. Fig. 162. Pisces. Fig. 163. Pisces. Fig. 164. Pisces.

Fig. 165. Pisces. Fig. 166. Pisces. Fig. 167. Pisces. Fig. 168. Pisces.

Fig. 169. Pisces. Fig. 170. Pisces. Fig. 171. Pisces. Fig. 172. Pisces.

Fig. 173. Pisces. Fig. 174. Pisces. Fig. 175. Pisces. Fig. 176. Pisces.

Fig. 177. Pisces. Fig. 178. Pisces. Fig. 179. Pisces. Fig. 180. Pisces.

Fig. 181. Pisces. Fig. 182. Pisces. Fig. 183. Pisces. Fig. 184. Pisces.

Fig. 185. Pisces. Fig. 186. Pisces. Fig. 187. Pisces. Fig. 188. Pisces.

Fig. 189. Pisces. Fig. 190. Pisces. Fig. 191. Pisces. Fig. 192. Pisces.

Fig. 193. Pisces. Fig. 194. Pisces. Fig. 195. Pisces. Fig. 196. Pisces.

Fig. 197. Pisces. Fig. 198. Pisces. Fig. 199. Pisces. Fig. 200. Pisces.

Fig. 201. Pisces. Fig. 202. Pisces. Fig. 203. Pisces. Fig. 204. Pisces.

Fig. 205. Pisces. Fig. 206. Pisces. Fig. 207. Pisces. Fig. 208. Pisces.

Fig. 209. Pisces. Fig. 210. Pisces. Fig. 211. Pisces. Fig. 212. Pisces.

Fig. 213. Pisces. Fig. 214. Pisces. Fig. 215. Pisces. Fig. 216. Pisces.

Fig. 217. Pisces. Fig. 218. Pisces. Fig. 219. Pisces. Fig. 220. Pisces.

Fig. 221. Pisces. Fig. 222. Pisces. Fig. 223. Pisces. Fig. 224. Pisces.

Fig. 225. Pisces. Fig. 226. Pisces. Fig. 227. Pisces. Fig. 228. Pisces.

Fig. 229. Pisces. Fig. 230. Pisces. Fig. 231. Pisces. Fig. 232. Pisces.

Fig. 233. Pisces. Fig. 234. Pisces. Fig. 235. Pisces. Fig. 236. Pisces.

Fig. 237. Pisces. Fig. 238. Pisces. Fig. 239. Pisces. Fig. 240. Pisces.

Fig. 241. Pisces. Fig. 242. Pisces. Fig. 243. Pisces. Fig. 244. Pisces.

Fig. 245. Pisces. Fig. 246. Pisces. Fig. 247. Pisces. Fig. 248. Pisces.

Fig. 249. Pisces. Fig. 250. Pisces. Fig. 251. Pisces. Fig. 252. Pisces.

Fig. 253. Pisces. Fig. 254. Pisces. Fig. 255. Pisces. Fig. 256. Pisces.

Fig. 257. Pisces. Fig. 258. Pisces. Fig. 259. Pisces. Fig. 260. Pisces.

Fig. 261. Pisces. Fig. 262. Pisces. Fig. 263. Pisces. Fig. 264. Pisces.

Fig. 265. Pisces. Fig. 266. Pisces. Fig. 267. Pisces. Fig. 268. Pisces.

Fig. 269. Pisces. Fig. 270. Pisces. Fig. 271. Pisces. Fig. 272. Pisces.

Fig. 273. Pisces. Fig. 274. Pisces. Fig. 275. Pisces. Fig. 276. Pisces.

Fig. 277. Pisces. Fig. 278. Pisces. Fig. 279. Pisces. Fig. 280. Pisces.

Fig. 281. Pisces. Fig. 282. Pisces. Fig. 283. Pisces. Fig. 284. Pisces.

Fig. 285. Pisces. Fig. 286. Pisces. Fig. 287. Pisces. Fig. 288. Pisces.

Fig. 289. Pisces. Fig. 290. Pisces. Fig. 291. Pisces. Fig. 292. Pisces.

Fig. 293. Pisces. Fig. 294. Pisces. Fig. 295. Pisces. Fig. 296. Pisces.

Fig. 297. Pisces. Fig. 298. Pisces. Fig. 299. Pisces. Fig. 300. Pisces.

Fig. 301. Pisces. Fig. 302. Pisces. Fig. 303. Pisces. Fig. 304. Pisces.

Fig. 305. Pisces. Fig. 306. Pisces. Fig. 307. Pisces. Fig. 308. Pisces.

Fig. 309. Pisces. Fig. 310. Pisces. Fig. 311. Pisces. Fig. 312. Pisces.

Fig. 313. Pisces. Fig. 314. Pisces. Fig. 315. Pisces. Fig. 316. Pisces.

Fig. 317. Pisces. Fig. 318. Pisces. Fig. 319. Pisces. Fig. 320. Pisces.

Fig. 321. Pisces. Fig. 322. Pisces. Fig. 323. Pisces. Fig. 324. Pisces.

Fig. 325. Pisces. Fig. 326. Pisces. Fig. 327. Pisces. Fig. 328. Pisces.

Fig. 329. Pisces. Fig. 330. Pisces. Fig. 331. Pisces. Fig. 332. Pisces.

Fig. 333. Pisces. Fig. 334. Pisces. Fig. 335. Pisces. Fig. 336. Pisces.

Fig. 337. Pisces. Fig. 338. Pisces. Fig. 339. Pisces. Fig. 340. Pisces.

Fig. 341. Pisces. Fig. 342. Pisces. Fig. 343. Pisces. Fig. 344. Pisces.

Fig. 345. Pisces. Fig. 346. Pisces. Fig. 347. Pisces. Fig. 348. Pisces.

Fig. 349. Pisces. Fig. 350. Pisces. Fig. 351. Pisces. Fig. 352. Pisces.

Fig. 353. Pisces. Fig. 354. Pisces. Fig. 355. Pisces. Fig. 356. Pisces.

Fig. 357. Pisces. Fig. 358. Pisces. Fig. 359. Pisces. Fig. 360. Pisces.

Fig. 361. Pisces. Fig. 362. Pisces. Fig. 363. Pisces. Fig. 364. Pisces.

Fig. 365. Pisces. Fig. 366. Pisces. Fig. 367. Pisces. Fig. 368. Pisces.

Fig. 369. Pisces. Fig. 370. Pisces. Fig. 371. Pisces. Fig. 372. Pisces.

Fig. 373. Pisces. Fig. 374. Pisces. Fig. 375. Pisces. Fig. 376. Pisces.

Fig. 377. Pisces. Fig. 378. Pisces. Fig. 379. Pisces. Fig. 380. Pisces.

Fig. 381. Pisces. Fig. 382. Pisces. Fig. 383. Pisces. Fig. 384. Pisces.

Fig. 385. Pisces. Fig. 386. Pisces. Fig. 387. Pisces. Fig. 388. Pisces.

Fig. 389. Pisces. Fig. 390. Pisces. Fig. 391. Pisces. Fig. 392. Pisces.

Fig. 393. Pisces. Fig. 394. Pisces. Fig. 395. Pisces. Fig. 396. Pisces.

Fig. 397. Pisces. Fig. 398. Pisces. Fig. 399. Pisces. Fig. 400. Pisces.

Fig. 401. Pisces. Fig. 402. Pisces. Fig. 403. Pisces. Fig. 404. Pisces.

Fig. 405. Pisces. Fig. 406. Pisces. Fig. 407. Pisces. Fig. 408. Pisces.

Fig. 409. Pisces. Fig. 410. Pisces. Fig. 411. Pisces. Fig. 412. Pisces.

Fig. 413. Pisces. Fig. 414. Pisces. Fig. 415. Pisces. Fig. 416. Pisces.

Fig. 417. Pisces. Fig. 418. Pisces. Fig. 419. Pisces. Fig. 420. Pisces.

Fig. 421. Pisces. Fig. 422. Pisces. Fig. 423. Pisces. Fig. 424. Pisces.

Fig. 425. Pisces. Fig. 426. Pisces. Fig. 427. Pisces. Fig. 428. Pisces.

Fig. 429. Pisces. Fig. 430. Pisces. Fig. 431. Pisces. Fig. 432. Pisces.

Fig. 433. Pisces. Fig. 434. Pisces. Fig. 435. Pisces. Fig. 436. Pisces.

Fig. 437. Pisces. Fig. 438. Pisces. Fig. 439. Pisces. Fig. 440. Pisces.

Fig. 441. Pisces. Fig. 442. Pisces. Fig. 443. Pisces. Fig. 444. Pisces.

Fig. 445. Pisces. Fig. 446. Pisces. Fig. 447. Pisces. Fig. 448. Pisces.

Fig. 449. Pisces. Fig. 450. Pisces. Fig. 451. Pisces. Fig. 452. Pisces.

Fig. 453. Pisces. Fig. 454. Pisces. Fig. 455. Pisces. Fig. 456. Pisces.

Fig. 457. Pisces. Fig. 458. Pisces. Fig. 459. Pisces. Fig. 460. Pisces.

Fig. 461. Pisces. Fig. 462. Pisces. Fig. 463. Pisces. Fig. 464. Pisces.

Fig. 465. Pisces. Fig. 466. Pisces. Fig. 467. Pisces. Fig. 468. Pisces.

Fig. 469. Pisces. Fig. 470. Pisces. Fig. 471. Pisces. Fig. 472. Pisces.

Fig. 473. Pisces. Fig. 474. Pisces. Fig. 475. Pisces. Fig. 476. Pisces.

Fig. 477. Pisces. Fig. 478. Pisces. Fig. 479. Pisces. Fig. 480. Pisces.

Fig. 481. Pisces. Fig. 482. Pisces. Fig. 483. Pisces. Fig. 484. Pisces.

Fig. 485. Pisces. Fig. 486. Pisces. Fig. 487. Pisces. Fig. 488. Pisces.

Fig. 489. Pisces. Fig. 490. Pisces. Fig. 491. Pisces. Fig. 492. Pisces.

Fig. 493. Pisces. Fig. 494. Pisces. Fig. 495. Pisces. Fig. 496. Pisces.

Fig. 497. Pisces. Fig. 498. Pisces. Fig. 499. Pisces. Fig. 500. Pisces.

Fig. 501. Pisces. Fig. 502. Pisces. Fig. 503. Pisces. Fig. 504. Pisces.

Fig. 505. Pisces. Fig. 506. Pisces. Fig. 507. Pisces. Fig. 508. Pisces.

Fig. 509. Pisces. Fig. 510. Pisces. Fig. 511. Pisces. Fig. 512. Pisces.

Fig. 513. Pisces. Fig. 514. Pisces. Fig. 515. Pisces. Fig. 516. Pisces.

Fig. 517. Pisces. Fig. 518. Pisces. Fig. 519. Pisces. Fig. 520. Pisces.

Fig. 521. Pisces. Fig. 522. Pisces. Fig. 523. Pisces. Fig. 524. Pisces.

Fig. 525. Pisces. Fig. 526. Pisces. Fig. 527. Pisces. Fig. 528. Pisces.

Fig. 529. Pisces. Fig. 530. Pisces. Fig. 531. Pisces. Fig. 532. Pisces.

Fig. 533. Pisces. Fig. 534. Pisces. Fig. 535. Pisces. Fig. 536. Pisces.

Fig. 537. Pisces. Fig. 538. Pisces. Fig. 539. Pisces. Fig. 540. Pisces.

Fig. 541. Pisces. Fig. 542. Pisces. Fig. 543. Pisces. Fig. 544. Pisces.

Fig. 545. Pisces. Fig. 546. Pisces. Fig. 547. Pisces. Fig. 548. Pisces.

Fig. 549. Pisces. Fig. 550. Pisces. Fig. 551. Pisces. Fig. 552. Pisces.

Fig. 553. Pisces. Fig. 554. Pisces. Fig. 555. Pisces. Fig. 556. Pisces.

Fig. 557. Pisces. Fig. 558. Pisces. Fig. 559. Pisces. Fig. 560. Pisces.

Fig. 561. Pisces. Fig. 562. Pisces. Fig. 563. Pisces. Fig. 564. Pisces.

Fig. 565. Pisces. Fig. 566. Pisces. Fig. 567. Pisces. Fig. 568. Pisces.

Fig. 569. Pisces. Fig. 570. Pisces. Fig. 571. Pisces. Fig. 572. Pisces.

Fig. 573. Pisces. Fig. 574. Pisces. Fig. 575. Pisces. Fig. 576. Pisces.

Fig. 577. Pisces. Fig. 578. Pisces. Fig. 579. Pisces. Fig. 580. Pisces.

Fig. 581. Pisces. Fig. 582. Pisces. Fig. 583. Pisces. Fig. 584. Pisces.

Fig. 585. Pisces. Fig. 586. Pisces. Fig. 587. Pisces. Fig. 588. Pisces.

Fig. 589. Pisces. Fig. 590. Pisces. Fig. 591. Pisces. Fig. 592. Pisces.

Fig. 593. Pisces. Fig. 594. Pisces. Fig. 595. Pisces. Fig. 596. Pisces.

Fig. 597. Pisces. Fig. 598. Pisces. Fig. 599. Pisces. Fig. 600. Pisces.

Fig. 601. Pisces. Fig. 602. Pisces. Fig. 603. Pisces. Fig. 604. Pisces.

Fig. 605. Pisces. Fig. 606. Pisces. Fig. 607. Pisces. Fig. 608. Pisces.

Fig. 609. Pisces. Fig. 610. Pisces. Fig. 611. Pisces. Fig. 612. Pisces.

Fig. 613. Pisces. Fig. 614. Pisces. Fig. 615. Pisces. Fig. 616. Pisces.

Fig. 617. Pisces. Fig. 618. Pisces. Fig. 619. Pisces. Fig. 620. Pisces.

Fig. 621. Pisces. Fig. 622. Pisces. Fig. 623. Pisces. Fig. 624. Pisces.

Fig. 625. Pisces. Fig. 626. Pisces. Fig. 627. Pisces. Fig. 628. Pisces.

Fig. 629. Pisces. Fig. 630. Pisces. Fig. 631. Pisces. Fig. 632. Pisces.

Fig. 633. Pisces. Fig. 634. Pisces. Fig. 635. Pisces. Fig. 636. Pisces.

Fig. 637. Pisces. Fig. 638. Pisces. Fig. 639. Pisces. Fig. 640. Pisces.

Fig. 641. Pisces. Fig. 642. Pisces. Fig. 643. Pisces. Fig. 644. Pisces.

Fig. 645. Pisces. Fig. 646. Pisces. Fig. 647. Pisces. Fig. 648. Pisces.

Fig. 649. Pisces. Fig. 650. Pisces. Fig. 651. Pisces. Fig. 652. Pisces.

Fig. 653. Pisces. Fig. 654. Pisces. Fig. 655. Pisces. Fig. 656. Pisces.

Fig. 657. Pisces. Fig. 658. Pisces. Fig. 659. Pisces. Fig. 660. Pisces.

Fig. 661. Pisces. Fig. 662. Pisces. Fig. 663. Pisces. Fig. 664. Pisces.

Fig. 665. Pisces. Fig. 666. Pisces. Fig. 667. Pisces. Fig. 668. Pisces.

Fig. 669. Pisces. Fig. 670. Pisces. Fig. 671. Pisces. Fig. 672. Pisces.

Fig. 673. Pisces. Fig. 674. Pisces. Fig. 675. Pisces. Fig. 676. Pisces.

Fig. 677. Pisces. Fig. 678. Pisces. Fig. 679. Pisces. Fig. 680. Pisces.

Fig. 681. Pisces. Fig. 682. Pisces. Fig. 683. Pisces. Fig. 684. Pisces.

Fig. 685. Pisces. Fig. 686. Pisces. Fig. 687. Pisces. Fig. 688. Pisces.

Fig. 689. Pisces. Fig. 690. Pisces. Fig. 691. Pisces. Fig. 692. Pisces.

Fig. 693. Pisces. Fig. 694. Pisces. Fig. 695. Pisces. Fig. 696. Pisces.

Fig. 697. Pisces. Fig. 698. Pisces. Fig. 699. Pisces. Fig. 700. Pisces.

Fig. 701. Pisces. Fig. 702. Pisces. Fig. 703. Pisces. Fig. 704. Pisces.

Fig. 705. Pisces. Fig. 706. Pisces. Fig. 707. Pisces. Fig. 708. Pisces.

Fig. 709. Pisces. Fig. 710. Pisces. Fig. 711. Pisces. Fig. 712. Pisces.

Fig. 713. Pisces. Fig. 714. Pisces. Fig. 715. Pisces. Fig. 716. Pisces.

Fig. 717. Pisces. Fig. 718. Pisces. Fig. 719. Pisces. Fig. 720. Pisces.

Fig. 721. Pisces. Fig. 722. Pisces. Fig. 723. Pisces. Fig. 724. Pisces.

Fig. 725. Pisces. Fig. 726. Pisces. Fig. 727. Pisces. Fig. 728. Pisces.

Fig. 729. Pisces. Fig. 730. Pisces. Fig. 731. Pisces. Fig. 732. Pisces.

Fig. 733. Pisces. Fig. 734. Pisces. Fig. 735. Pisces. Fig. 736. Pisces.

Fig. 737. Pisces. Fig. 738. Pisces. Fig. 739. Pisces. Fig. 740. Pisces.

Fig. 741. Pisces. Fig. 742. Pisces. Fig. 743. Pisces. Fig. 744. Pisces.

Fig. 745. Pisces. Fig. 746. Pisces. Fig. 747. Pisces. Fig. 748. Pisces.

Fig. 749. Pisces. Fig. 750. Pisces. Fig. 751. Pisces. Fig. 752. Pisces.

Fig. 753. Pisces. Fig. 754. Pisces. Fig. 755. Pisces. Fig. 756. Pisces.

Fig. 757. Pisces. Fig. 758. Pisces. Fig. 759. Pisces. Fig. 760. Pisces.

Fig. 761. Pisces. Fig. 762. Pisces. Fig. 763. Pisces. Fig. 764. Pisces.

Fig. 765. Pisces. Fig. 766. Pisces. Fig. 767. Pisces. Fig. 768. Pisces.

Fig. 769. Pisces. Fig. 770. Pisces. Fig. 771. Pisces. Fig. 772. Pisces.

Fig. 773. Pisces. Fig. 774. Pisces. Fig. 775. Pisces. Fig. 776. Pisces.

Fig. 777. Pisces. Fig. 778. Pisces. Fig. 779. Pisces. Fig. 780. Pisces.

Fig. 781. Pisces. Fig. 782. Pisces. Fig. 783. Pisces. Fig. 784. Pisces.

Fig. 785. Pisces. Fig. 786. Pisces. Fig. 787. Pisces. Fig. 788. Pisces.

Fig. 789. Pisces. Fig. 790. Pisces. Fig. 791. Pisces. Fig. 792. Pisces.

Fig. 793. Pisces. Fig. 794. Pisces. Fig. 795. Pisces. Fig. 796. Pisces.

Fig. 797. Pisces. Fig. 798. Pisces. Fig. 799. Pisces. Fig. 800. Pisces.

Fig. 801. Pisces. Fig. 802. Pisces. Fig. 803. Pisces. Fig. 804. Pisces.

Fig. 805. Pisces. Fig. 806. Pisces. Fig. 807. Pisces. Fig. 808. Pisces.

Fig. 809. Pisces. Fig. 810. Pisces. Fig. 811. Pisces. Fig. 812. Pisces.

Fig. 813. Pisces. Fig. 814. Pisces. Fig. 815. Pisces. Fig. 816. Pisces.

Fig. 817. Pisces. Fig. 818. Pisces. Fig. 819. Pisces. Fig. 820. Pisces.

Fig. 821. Pisces. Fig. 822. Pisces. Fig. 823. Pisces. Fig. 824. Pisces.

Fig. 825. Pisces. Fig. 826. Pisces. Fig. 827. Pisces. Fig. 828. Pisces.

Fig. 829. Pisces. Fig. 830. Pisces. Fig. 831. Pisces. Fig. 832. Pisces.

Fig. 833. Pisces. Fig. 834. Pisces. Fig. 835. Pisces. Fig. 836. Pisces.

Fig. 837. Pisces. Fig. 838. Pisces. Fig. 839. Pisces. Fig. 840. Pisces.

Fig. 841. Pisces. Fig. 842. Pisces. Fig. 843. Pisces. Fig. 844. Pisces.

Fig. 845. Pisces. Fig. 846. Pisces. Fig. 847. Pisces. Fig. 848. Pisces.

Fig. 849. Pisces. Fig. 850. Pisces. Fig. 851. Pisces. Fig. 852. Pisces.

Fig. 853. Pisces. Fig. 854. Pisces. Fig. 855. Pisces. Fig. 856. Pisces.

Fig. 857. Pisces. Fig. 858. Pisces. Fig. 859. Pisces. Fig. 860. Pisces.

Fig. 861. Pisces. Fig. 862. Pisces. Fig. 863. Pisces. Fig. 864. Pisces.

Fig. 865. Pisces. Fig. 866. Pisces. Fig. 867. Pisces. Fig. 868. Pisces.

Fig. 869. Pisces. Fig. 870. Pisces. Fig. 871. Pisces. Fig. 872. Pisces.

Fig. 873. Pisces. Fig. 874. Pisces. Fig. 875. Pisces. Fig. 876. Pisces.

Fig. 877. Pisces. Fig. 878. Pisces. Fig. 879. Pisces. Fig. 880. Pisces.

Fig. 881. Pisces. Fig. 882. Pisces. Fig. 883. Pisces. Fig. 884. Pisces.

Fig. 885. Pisces. Fig. 886. Pisces. Fig. 887. Pisces. Fig. 888. Pisces.

Fig. 889. Pisces. Fig. 890. Pisces. Fig. 891. Pisces. Fig. 892. Pisces.

Fig. 893. Pisces. Fig. 894. Pisces. Fig. 895. Pisces. Fig. 896. Pisces.

Fig. 897. Pisces. Fig. 898. Pisces. Fig. 899. Pisces. Fig. 900. Pisces.

Fig. 901. Pisces. Fig. 902. Pisces. Fig. 903. Pisces. Fig. 904. Pisces.

Fig. 905. Pisces. Fig. 906. Pisces. Fig. 907. Pisces. Fig. 908. Pisces.

Fig. 909. Pisces. Fig. 910. Pisces. Fig. 911. Pisces. Fig. 912. Pisces.

Fig. 913. Pisces. Fig. 914. Pisces. Fig. 915. Pisces. Fig. 916. Pisces.

Fig. 917. Pisces. Fig. 918. Pisces. Fig. 919. Pisces. Fig. 920. Pisces.

Fig. 921. Pisces. Fig. 922. Pisces. Fig. 923. Pisces. Fig. 924. Pisces.

Fig. 925. Pisces. Fig. 926. Pisces. Fig. 927. Pisces. Fig. 928. Pisces.

Fig. 929. Pisces. Fig. 930. Pisces. Fig. 931. Pisces. Fig. 932. Pisces.

Fig. 933. Pisces. Fig. 934. Pisces. Fig. 935. Pisces. Fig. 936. Pisces.

Fig. 937. Pisces. Fig. 938. Pisces. Fig. 939. Pisces. Fig. 940. Pisces.

Fig. 941. Pisces. Fig. 942. Pisces. Fig. 943. Pisces. Fig. 944. Pisces.

Fig. 945. Pisces. Fig. 946. Pisces. Fig. 947. Pisces. Fig. 948. Pisces.

Fig. 949. Pisces. Fig. 950. Pisces. Fig. 951. Pisces. Fig. 952. Pisces.

Fig. 953. Pisces. Fig. 954. Pisces. Fig. 955. Pisces. Fig. 956. Pisces.

Fig. 957. Pisces. Fig. 958. Pisces. Fig. 959. Pisces. Fig. 960. Pisces.

Fig. 961. Pisces. Fig. 962. Pisces. Fig. 963. Pisces. Fig. 964. Pisces.

Fig. 965. Pisces. Fig. 966. Pisces. Fig. 967. Pisces. Fig. 968. Pisces.

Fig. 969. Pisces. Fig. 970. Pisces. Fig. 971. Pisces. Fig. 972. Pisces.

Fig. 973. Pisces. Fig. 974. Pisces. Fig. 975. Pisces. Fig. 976. Pisces.

Fig. 977. Pisces. Fig. 978. Pisces. Fig. 979. Pisces. Fig. 980. Pisces.

Fig. 981. Pisces. Fig. 982. Pisces. Fig. 983. Pisces. Fig. 984. Pisces.

Fig. 985. Pisces. Fig. 986. Pisces. Fig. 987. Pisces. Fig. 988. Pisces.

Fig. 989. Pisces. Fig. 990. Pisces. Fig. 991. Pisces. Fig. 992. Pisces.

Fig. 993. Pisces. Fig. 994. Pisces. Fig. 995. Pisces. Fig. 996. Pisces.

Fig. 997. Pisces. Fig. 998. Pisces. Fig. 999. Pisces. Fig. 1000. Pisces.

Mr. Hall's Method of Making Sulphuric Acid.—Mr. Hall has patented a method of making sulphuric acid, which consists in burning sulphur in a current of air, and passing the mixed gases through a tube filled with pumice-stone, which is kept at a red heat. The pumice-stone is moistened with sulphuric acid, and the gases are passed through it in the presence of steam. The sulphuric acid is condensed in the usual way.

Mr. Hall's Method of Making Sulphuric Acid.—Mr. Hall has patented a method of making sulphuric acid, which consists in burning sulphur in a current of air, and passing the mixed gases through a tube filled with pumice-stone, which is kept at a red heat. The pumice-stone is moistened with sulphuric acid, and the gases are passed through it in the presence of steam. The sulphuric acid is condensed in the usual way.

Georg Gleichmann in Ilmenau (1719), der es nun Klaviergambe nannte, und durch den Franzosen Le Voirs (1741).

Bogenführung, ist die Art und Weise, wie der Bogen über die Saiten der Geigeninstrumente geführt wird, und wie die Töne nach Maßgabe der Stärke und Schwäche, Länge oder Kürze der Zeitdauer, Beschaffenheit der auszuführenden Tonreihen und Tonformen (Passagen) u. s. w. dem Instrumente entlockt werden. Die Bogenführung ist der wichtigste Theil beim Traktement der Geigeninstrumente, denn Schönheit des Klanges sowohl, wie alle Nuancen des Vortrags hängen davon ab. Identisch mit der B. ist der Bogenstrich, franz. Coup d'archet (spr. Ku d'arscheh), und dieser zerfällt in drei Hauptarten: den gestoßenen, gezogenen und geschleiften. Bei dem gestoßenen Bogenstriche wird nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein kleiner Theil davon mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saiten geführt. Bei dem gezogenen B. wird entweder der ganze Bogen, oder doch der größere Theil desselben mit einem gewissen Grade des Verweilens über die Saite geleitet. Der geschleifte B. läßt eine größere oder kleinere Gruppe von Noten mit einem Zuge des Bogens vortragen. Diese drei Hauptarten des Bogenstriches können nun verschiedentlich modificirt und mit einander vermischt werden, und es entstehen dann die sogen. Strichharten, die eine unendliche Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit gewähren. Schließlich ist noch zu bemerken, daß wenn der Bogenstrich vom Frosche aus nach der Spitze (dem Kopfe) des Bogens abwärts zu geschieht, dieser der Herunter- oder Abstrich, und wenn das umgekehrte Verhältniß stattfindet, der Bogenstrich der Hinauf- oder Aufstrich genannt wird. Die französischen Benennungen dafür sind Tiré und Poussé (spr. Pusseh).

Bogenhammer-Klavier, auch eine Vervollkommnung des oben erwähnten Bogenklaviers, vom Instrumentenmacher J. C. Greiner in Wetzlar 1782 erfunden. Es besteht aus zwei übereinander liegenden Klavieren, von denen das obere mit Drahtsaiten, das untere mit Darmsaiten bezogen ist. Die Länge beider Klaviere beträgt 3 Fuß 8 Zoll, die Breite 1 Fuß 8½ Zoll, und die Höhe 1 Fuß. Das obere Klavier ist mit abfallenden Hämmern versehen, und giebt alle Schattirungen vom Pianissimo bis zum stärksten Forte her; das untere mit Darmsaiten bezogene Klavier wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen, welcher durch einen einzigen Fingerdruck durch Kolophonium geschärft werden kann. Ueberdies kann man auch beide Klaviere zusammenkoppeln, und am obersten sind noch einige Veränderungen angebracht, die durch den Druck des Knies an einige unten angebrachte Knöpfe bewerkstelligt werden.

Bogenguitarre, s. Guitarre d'amour.

Bogeninstrumente, s. Instrumente.

Bogenquartett, die allgemeine Benennung der im Orchester gebräuchlichen Zusammenstellung von Geigen, Violen, Cello's und Kontrabässen. Dann wird auch ein Tonstück für 2 Violinen, Viola und Violoncello komponirt, B. genannt.

Bogenhardt, Gustav Franz, mus. Schriftsteller, geb. den 3. Nov. 1809, und gest. den 31. Juli 1843 als Musiklehrer in Hildburghausen.

Bogentantz, Bernh., 1502 in Liegnitz geb., hat 1528 in Köln ein Elementarwerk: Rudimenta utriusque cantus in Druck gegeben, das jetzt sehr selten ist.

Digitized by Google

Bogner, Ferd., Beamter an der kaiserl. Hofkammer in Wien, dabei aber auch achtungswerther Flötenvirtuos, geb. in Wien den 13. Dec. 1786. Er hatte den ersten Unterricht bei dem damals sehr geachteten Flötisten Florian Heinemann, bildete sich nachher nach guten Mustern selbstständig aus, und spielte mit vielem Beifall in öffentlichen Konzerten. Im J. 1821 wurde er zum Honorar-Professor am Konservatorium in Wien ernannt, und aus der beträchtlichen Anzahl der von ihm gebildeten Schüler wollen wir nur Botgorscheck und Hirsch nennen.

Bohdanowicz, Blasius von, ein polnischer Edelmann, geb. nach Einigen um 1740, nach Anderen um 1754, gest. in Wien 1814. Er hatte 8 Kinder, 4 Söhne und 4 Töchter, und mit diesen gab er Konzerte, die aus lauter Charlatanerien und barocken Spielereien zusammengesetzt waren; so ließ er Sonaten auf einer Geige mit 4 Bögen und 16 Fingern, Klaviervariationen auf einem Instrument für 8 Hände und 40 Finger, eine Vokalsinfonie ohne Worte für 9 Singstimmen, durch Sprachröhre verstärkt, dabei Nachahmungen von allerhand Thierstimmen, ein Konzert, zu dem gepfiffen wurde u. s. w. aufführen. Dann hat er auch Klopstock's Bardiet „die Hermannsschlacht" für 3 Orchester (ohne Violinen) komponirt, und als Intermezzi waren kurze kriegerische Ouverturen mit Pistolenschüssen, Flintendechargen und Kanonendonner eingeschaltet. Dieses Kuriosum, an dem die ganze Familie B. sechs Jahre Tag und Nacht unter Kummer und Elend gearbeitet und kopirt hat, wurde aber nie aufgeführt. In Gerber's Tonkünstler-Lexikon kann man eine Konzert-Annonce von B. lesen, die einen guten Begriff von dessen Marktschreierei und Blödsinn giebt.

Bohlen, Adrian, ein Kirchenkomponist und zuletzt Kantor in Jever, geb. zu Aurich in Ostfriesland, und gest. zu Jever im J. 1727. Er war ein Schüler seines Vaters und des damals berühmten Organisten Druckmüller zu Norden in Ostfriesland, studirte in Wittenberg zwei Jahre Theologie, wurde dann in seiner Vaterstadt Hofkantor, ging zwei Jahre darauf nach Hamburg, und von hier aus als Musikdirektor und Schulkollege nach Stade; seine Stelle in Jever erhielt er 1705. Der Tod verhinderte ihn an der Veröffentlichung seiner geschätzten Kirchenkompositionen.

Bohrer, Gebrüder Anton und Max, der erste geb. zu München 1791 und der andere ebendaselbst 1793; beide sind berühmte Virtuosen, Anton auf der Violine und Max auf dem Violoncello, waren zusammen in München, Paris und Berlin angestellt und habenKunstreisen durch fast ganz Europa gemacht. Anton ist seit 1834 Konzertmeister in Hannover und Max erster Violoncellist in Stuttgart seit 1830; in den Jahren 1842—43 machte Letzterer auch eine Kunstreise in Amerika. Die Gemablinnen der beiden Brüder, Töchter des Hofinstrumentmachers Dülken in München, sind vortreffliche Pianistinnen; ebenso gehört die Tochter Anton's, Sophie Bohrer, geb. 1828, zu den fertigsten Pianistinnen unsrer Zeit; sie lebt seit 1848 in Petersburg. — Wir haben nachzuholen, daß Max und Anton Vieles für ihre Instrumente komponirt haben, das aber weniger gehaltvoll und tief, als dankbar und glänzend ist. —

Boieldieu, François Adrien (spr. Bojeldiö, Frangßoi Adrieng). Dieser Liebling der ganzen musik. Welt, dessen „weiße Dame" und „Johann von Paris" man nur zu nennen braucht, um an Alles, was liebenswürdig, fein und graziös in der Kunst ist, erinnert zu werden, wurde geboren zu Rouen, am 15. Decbr. 1775. Sein Va-

Digitized by Google

Each of the two sets of equations (1), (2) will be called a *system of differential equations*.

Suppose that $\alpha, \beta, \gamma, \ldots$ are the roots of the equation $\Omega = 0$, and that these are all unequal; then the solution of the system (1) is

$$x = Ae^{\alpha t} + Be^{\beta t} + Ce^{\gamma t} + \ldots,$$

$$y = A'e^{\alpha t} + B'e^{\beta t} + C'e^{\gamma t} + \ldots,$$

$$z = A''e^{\alpha t} + B''e^{\beta t} + C''e^{\gamma t} + \ldots,$$

$$\ldots\ldots\ldots

Ignatius Loyola, Francis Xavier, Peter Faber, Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Nicolás Bobadilla, Simão Rodrigues, Claude Jay, Paschase Broët, and Jean Codure. Ribadeneira's account of the early years of the Society of Jesus is a valuable source for the history of the Counter-Reformation. Ribadeneira was a contemporary of Ignatius and knew him personally. He was also a member of the first generation of Jesuits and was therefore in a position to know the early history of the Society from the inside. His account is therefore a primary source of great importance. It is also a work of literature, written in a lively and engaging style. Ribadeneira's account of the early years of the Society of Jesus is a valuable source for the history of the Counter-Reformation. Ribadeneira was a contemporary of Ignatius and knew him personally. He was also a member of the first generation of Jesuits and was therefore in a position to know the early history of the Society from the inside. His account is therefore a primary source of great importance. It is also a work of literature, written in a lively and engaging style.

The Institution of Civil Engineers does not hold itself responsible for the statements made or opinions expressed in the following Abstract of a Paper.

Abstract of a Paper

On the Construction of Iron Bridges.

By Mr. Anderson.

The Author commenced by stating that the object of his Paper was to show the principles which should guide the Engineer in the construction of iron bridges, and to point out the errors which had been committed in the application of those principles.

He then proceeded to show that the strength of a bridge depended upon the strength of its weakest part, and that the strength of the weakest part depended upon the amount of the load which it had to carry, and the manner in which that load was applied. He showed that the load which a bridge had to carry consisted of two parts, the dead load and the moving load, and that the dead load was the weight of the bridge itself, and the moving load was the weight of the traffic which passed over it. He then proceeded to show that the dead load was a fixed quantity, and that the moving load was a variable quantity, and that the strength of the bridge must be sufficient to carry the dead load and the moving load when the moving load was applied in the most unfavourable manner.

He then proceeded to show that the strength of a bridge depended upon the strength of its weakest part, and that the strength of the weakest part depended upon the amount of the load which it had to carry, and the manner in which that load was applied. He showed that the load which a bridge had to carry consisted of two parts, the dead load and the moving load, and that the dead load was the weight of the bridge itself, and the moving load was the weight of the traffic which passed over it. He then proceeded to show that the dead load was a fixed quantity, and that the moving load was a variable quantity, and that the strength of the bridge must be sufficient to carry the dead load and the moving load when the moving load was applied in the most unfavourable manner.

He then proceeded to show that the strength of a bridge depended upon the strength of its weakest part, and that the strength of the weakest part depended upon the amount of the load which it had to carry, and the manner in which that load was applied. He showed that the load which a bridge had to carry consisted of two parts, the dead load and the moving load, and that the dead load was the weight of the bridge itself, and the moving load was the weight of the traffic which passed over it. He then proceeded to show that the dead load was a fixed quantity, and that the moving load was a variable quantity, and that the strength of the bridge must be sufficient to carry the dead load and the moving load when the moving load was applied in the most unfavourable manner.

zu dieser Bibliothek, in Beyträgen zur Literaturgeschichte und Statistik; 2) in Briefen an Freunde über Bücher und Bibliotheken; 3) Bibliothek, geschichtliche Nachrichten und Beschreibungen merkwürdiger Bibliotheken; 4) Bibliothek, Verzeichnisse von Bibliotheken. — 1—3 Bände. — 4 und folgende: Verzeichniß der Bücher, welche in der Bibliothek des Verfassers sich befinden. Nebst einigen Nachrichten über seine Bibliothek und über Bücher und Bibliotheken überhaupt. Von Dr. Johann Georg Meusel. Erfurt, Keyser. 1803. 8. — Der Verfasser hat sich auf dem Titel nicht genannt, aber auf S. 1 Meusel's Bibliothek der Schriftsteller, und auf S. 2 Meusel's Bibliothek der Künstler, so wie auf S. 3 Meusel's Bibliothek der Geschichte genannt. Diese Bibliothek ist nicht nur für Bibliographen, sondern auch für Literatoren und Gelehrte überhaupt, sehr interessant, und wird es noch mehr werden, wenn sie einst vollendet ist. Der Verfasser hat sich nämlich vorgenommen, sie nicht eher zu vollenden, bis er alle Bücher, die er jetzt besitzt, gelesen hat, und dann will er sie nach und nach vollenden, wie er sie liest. Wie lange dieß dauern wird, kann man leicht berechnen, wenn man weiß, daß er jetzt schon 30,000 Bände besitzt, und wie viel Bücher noch hinzukommen werden, bis er alle gelesen hat. Wir wünschen ihm Glück zu dieser Arbeit, und hoffen, daß er sie bald vollenden werde. Der 1. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 2. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 3. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 4. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 5. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 6. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 7. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 8. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 9. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 10. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 11. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 12. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 13. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 14. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 15. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 16. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 17. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 18. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 19. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 20. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 21. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 22. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 23. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 24. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 25. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 26. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 27. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 28. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 29. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 30. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 31. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 32. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 33. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 34. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 35. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 36. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 37. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 38. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 39. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 40. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 41. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 42. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 43. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 44. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 45. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 46. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 47. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 48. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 49. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 50. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 51. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 52. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 53. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 54. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 55. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 56. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 57. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 58. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 59. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 60. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 61. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 62. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 63. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 64. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 65. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 66. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 67. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 68. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 69. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 70. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 71. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 72. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 73. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 74. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 75. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 76. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 77. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 78. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 79. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 80. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 81. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 82. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 83. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 84. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 85. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 86. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 87. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 88. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 89. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 90. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 91. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 92. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 93. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 94. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 95. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 96. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 97. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 98. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 99. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen. Der 100. Band enthält die Bücher, welche sich in der Bibliothek des Verfassers befinden, und zwar in der Ordnung, wie sie in den Schränken stehen.

bis zum eingestrichenen c; 3) den Tenorpommer, vom großen G bis zum eingestrichenen g; 4) den Altpommer, auch Bombardino und Bombardo piccolo genannt, vom kleinen g bis zum zweigestrichenen d; 5) den Diskantpommer (aus dem unsere Oboe entstand) vom kleinen f bis zum zweigestrichenen a, selbst dreigestrichenen c; 6) ein sogen. Nicolo, vom kleinen e bis zum eingestrichenen g. Das Instrument bestand aus einer Röhre, die verschiedene Klappen, 7 Tonlöcher, eine Stürze und eine Kapsel mit einem Mundloch hatte; den Namen hatte es von bombare, brummen, summen. In unseren modernen Militairmusikchören giebt es auch ein Instrument, das Bombardon heißt, aber nicht mit dem Bombard und Pommer zu verwechseln ist; es ist ein Blechinstrument, ähnlich der Baßtuba, hat drei Ventile und einen Umfang vom Contra-B bis zum eingestrichenen g. — Ferner ist Bombard auch der Name einer Orgelstimme, und zwar einer für das Pedal bestimmten 16füßigen Zungenstimme, die den Ton des oben beschriebenen Instruments nachahmen soll. —

Bombo, s. Schwärmer.

Bombykas nannten die Griechen die Klappen an den Blasinstrumenten.

Bombyx, (Griech.) die älteste Art der Schalmeyen, die schon vor Aristoteles gebräuchlich war und aus Rohr (Calamos) verfertigt wurde. Von Calamos kommt auch das französische Chalumeau her, von dem wieder das deutsche Schalmey abgeleitet ist.

Bona, Giovanni, Cardinal zu Rom, geb. zu Mondovi in Piemont im J. 1609 und gest. zu Rom am 28. (25. nach Anderen) Octbr. 1674. Man hat von ihm ein Werk: De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesiae Harmonia. Tractatus historicus, symbolicus, asceticus, Rom 1653, auch in einer neuern Ausgabe Köln, 1677, wie in den verschiedenen Ausgaben seiner sämmtlichen Werke. Es enthält Nachrichten über die Kirchentöne, über den Kirchengesang, über die Einführung der Orgeln beim Gottesdienst u. s. w. Burney in seiner Geschichte der Musik hält die Kenntnisse des Verfassers in Betreff der Kirchen-Alterthümer für sehr oberflächlich.

Bona, Valerio, ein ital. Ordensgeistlicher und einige Zeit Kapellmeister an den Kathedralkirchen zu Vercelli und Mondovi und an St. Francesco in Mailand, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., ein fleißiger Komponist und theoretischer Schriftsteller. (Motetten, Messen, Madrigalen, Kanzonen u. s. w.; dann die theoretischen Schriften: Regole del Contrapunto e Composizione, brevemente raccolte da diversi Autori, operetta molto facile ed utile per i scolari principianti, Casale 1595; Esempj delli passaggi, delle consonanze e dissonanze e d'altre cose pertinente al Compositore, Mailand 1596). —

Bonafini, Signora, eine ausgezeichnete Sängerin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., in Italien geboren, aber in Dresden für die Kunst erzogen; 1780 reiste sie in Rußland und wurde besonders am Petersburger Hofe bewundert. In ihrem 16. Jahre hatte sie sich heimlich mit einem preußischen Offizier verheirathet, der aber im baierischen Kriege blieb und als sie 1783 nach Italien zurückgekehrt war, verheirathete sie sich auf's Neue mit einem sehr reichen Manne. Reichardt, der sie 1790 in Modena auf ihrem Landsitze sah, (aber aus der öffentlichen Karriere geschieden), rühmt ihre Schönheit, Liebenswürdigkeit und die Vorzüglichkeit ihres Gesanges. Sie starb in Venedig um 1800. —

Bonagionta (spr. —schonta), Giulio, geb. zu St. Geneslo um 1530, war

Digitized by Google

Muſiker an San Marco in Venedig und hat von ſeiner Kompoſition drucken laſſen: Canzonette veneziane e napoletane a 3 voci, Vened. 1562; il Desiderio, Madrigali a 4 e 5 voci, Vened. 1566; Motetti a 5 e 6 voci; Misse a 4 e 5 voci, Mailand 1588.

Bonanni, Filippo, ein Jeſuit in Rom, geb. daſelbſt am 11. Jan. 1638 und geſt. den 30. März 1725, hat herausgegeben: Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, Rom 1722, das bald eine zweite vermehrte Auflage erlebte und im J. 1776 vom Abbate Cerutti mit einer gegenüberſtehenden franzöſiſchen Ueberſetzung neu herausgegeben wurde. Das einzig Werthvolle an dem Werke ſind die vielen Abbildungen von Inſtrumenten; die Beſchreibung derſelben iſt aber äußerſt dürftig und oberflächlich.

Bonaparte, Louis, Graf von Saint-Leu, Exkönig von Holland, dritter Bruder des großen Napoleon und Vater des jetzigen Kaiſers Napoleon III. von Frankreich, geb. zu Ajaccio d. 2. Septbr. 1778, geſt. in Livorno d. 25. Juli 1846, gehört inſofern hierher, als auf Veranlaſſung einer Preisfrage der franz. Akademie: „Quelles sont les difficultés réelles, qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française“ (die er ſelbſt anonym vorgeſchlagen hatte und deren Löſung ihn auch mit beſchäftigte) von ihm an den gelehrten Abbate Baini (ſ. d.) über dieſen Gegenſtand ſechzehn Fragen geſtellt wurden, die Letzterer mit ſeinem Werke: „Saggio sopra l'identità de' ritmi“ etc. beantwortete. Bonaparte ließ das Werk auf ſeine Koſten drucken und überſetzte es dann in's Franzöſiſche (1820). Auch benutzte er es in einer eignen Arbeit: „Mémoire sur la versification française“.

Bonasegla, Eugenie, Tochter des in Vigevano geborenen und in Mannheim den 25 März 1820 geſtorbenen Muſiklehrers Joſeph B., erſt mit dem Komiker Schüler und zum zweiten Male mit dem bekannten Schriftſteller Frhrn. von Biedenfeld verheirathet, war eine ausgezeichnete Bravourſängerin, die auf den Theatern von Karlsruhe und Kaſſel namentlich viel Glück gemacht hat. Ihre Schweſtern: Chriſtiane (Altiſtin und ſchon im 17. J. geſt.), Margarethe, (Frau des Hofmuſikus Hospodsky in München, und als Kammerſängerin der Königin Caroline von Baiern geſt.) und Maria (Hofſängerin bei der Herzogin von Dalberg, und dann bei der Herzogin Albertine von Würtemberg) waren ebenfalls vortreffliche Geſangskünſtlerinnen, aber nur für's Konzert, da ſich ihre Perſönlichkeiten nicht für's Theater eigneten.

Bonaventura, mit dem Beinamen da Brescia, (weil er in dieſer Stadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. geb. wurde), ein Minorit und theor. Schriftſteller. Er hat verfaßt: Breviloquium musicale, Venedig 1497, und ſpäter in noch einigen Auflagen; dann Regula musicae planae, Venedig 1500, und ſpäter in noch einigen Auflagen (auch eine in Nürnberg). Es iſt in 42 Kapitel getheilt und halb lateiniſch, halb italieniſch geſchrieben. Endlich iſt noch ein Manuſcript von ihm vorhanden: Brevis collectio artis musicae, quae dicitur ventura, datirt vom J. 1489.

Bonazzi, Antonio, einer der geſchickteſten Violiniſten Italiens zu Ende des vorigen Jahrh., geb. zu Cremona und geſt. zu Mantua im J. 1802. Er war ein

Digitized by Google

leidenschaftlicher Musikalien- und Instrumentensammler und hat u. A. seinen Erben an 1000 Quartette, Quintette, Konzerte u. s. w., und 42 Violinen von Guarneri, Stradivari, Amati u. a. berühmten Meistern hinterlassen. Diese Instrumente wurden 6500 Dukaten werth geschätzt.

Bonazzi, Ferdinando, geb. 1764 zu Mailand, und Domorganist daselbst, lebte noch 1819 und war einer der besten Organisten Italiens. Den ersten Unterricht hatte er von seinem Vater und später bei Francesco Pogliani. Von seinen Kompositionen ist nichts gedruckt.

Bondineri, Michele, ital. Opernkomponist, geb. in Florenz um 1750 (nach Einigen um 1756); er war erst Opernsänger in Turin unter dem Namen Neri bis zum J. 1784, wo seine erste Oper „la serva in Contessa" in Florenz aufgeführt wurde. Für diese Stadt wurden auch alle seine übrigen Opern geschrieben, von denen die bekanntesten sind: I matrimoni in cantina, la Locandiera, le spose provenzali, la finta nobile, l'Autunno, il Maestro perseguitato, ogni disugualianza amore uguaglia, il vecchio Speziale deluso in amore. In Deutschland ist keine dieser Opern gegeben worden.

Bondioli, Giacinto, ein Dominikaner, zu Quinzano bei Brescia zu Ende des 16. Jahrh. geb, hat viel für die Kirche komponirt, z. B. Messen, Antiphonen, Litaneien, achtstimmige Psalmen u. s. w.

Bonesi, Benedetto, zu Bergamo um die Mitte des 18. Jahrh. geb., Sänger, Komponist und Lehrer, kam 1779 nach Paris, wo er als Gesanglehrer an der Comédie italienne placirt wurde; daselbst führte er 1780 seinen „Pygmalion" (Duodrama) auf und das Jahr darauf im Concert spirituel ein Oratorium „Judith", das aber nicht viel Erfolg hatte. Mehr gefielen seine kleinen Opern: La magie à la mode und le Rosier und das Ballet: Amasis. Auch als theoretischer Schriftsteller ist B. aufgetreten mit dem: Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie. Paris 1806; es ist viel Gutes in diesem Buche enthalten und mit Kenntniß geschrieben.

Bonfichi (spr. Bonfiki), Paolo, Komponist, geb. zu Livraga in der Provinz Lodi 1773 (nach Andern 1769). Er ging früh in ein Minoritenkloster und seine musikalischen Fähigkeiten verschafften ihm mehrere Ämter in seinem Orden. Nach der Aufhebung seines Klosters zog er sich nach Mailand zurück, und von da ging er (1812) nach Rom. Neben mehreren Kammermusikstücken und Sinfonien, sind es besonders seine Oratorien, die in Italien bewundert wurden, darunter z. B. la morte d'Adamo, la Nuvoletta d'Elia, il Figliuol prodigo, il Passaggio del mar rosso, la scenda di Giesù Cristo al Limbo. Er starb den 29. Decbr 1840 zu Lodi.

Bonfigli (spr. Bonfilji), Antonio, Sänger, geb. zu Lucca den 26. Decbr. 1794, trat in seinem achtzehnten Jahre zum ersten Male auf und zwar in Mailand auf dem Teatro Rè; darauf sang er auf den meisten größeren Bühnen des übrigen Italiens, war wieder in Mailand auf dem Theater Carcano engagirt und ging endlich nach Dresden an die ital. Oper. (Ital. Arietten und sechs deutsche Lieder). —

Bonfigli, (....), ebenfalls Sänger, und zwar Tenorist, der besonders in der Zeit von 1834 an in Italien Furore machte durch seine Fertigkeit sowohl, wie durch Annehmlichkeit der Stimme. Geboren ist er 1806 in Neapel.

Digitized by Google

Preis-cour, S. Cour.

Preisdorf, Dorf, Kanton Basel-Landschaft, Bezirk Liestal, 2 Stunden von Basel, 2 Stunden von Liestal, 1 Stunde von Augst, 1 Stunde von Pratteln, 1 Stunde von Frenkendorf, 1 Stunde von Arisdorf, 1 Stunde von Hersberg, 1 Stunde von Lausen, 1 Stunde von Bubendorf, 1 Stunde von Ormalingen, 1 Stunde von Rickenbach, 1 Stunde von Sissach, 1 Stunde von Zunzgen, 1 Stunde von Tenniken, 1 Stunde von Eptingen, 1 Stunde von Diegten, 1 Stunde von Läufelfingen, 1 Stunde von Wittinsburg, 1 Stunde von Buus, 1 Stunde von Maisprach, 1 Stunde von Rothenfluh, 1 Stunde von Anwil, 1 Stunde von Ormalingen, 1 Stunde von Gelterkinden, 1 Stunde von Ober-Dorf, 1 Stunde von Nieder-Dorf, 1 Stunde von Hölstein, 1 Stunde von Lampenberg, 1 Stunde von Ramlinsburg, 1 Stunde von Arboldswil, 1 Stunde von Titterten, 1 Stunde von Reigoldswil, 1 Stunde von Bennwil, 1 Stunde von Lauwil, 1 Stunde von Liedertswil, 1 Stunde von Waldenburg, 1 Stunde von Langenbruck, 1 Stunde von Oberdorf, 1 Stunde von Niederdorf, 1 Stunde von Balsthal, 1 Stunde von Klus, 1 Stunde von Mümliswil, 1 Stunde von Ramiswil, 1 Stunde von Herbetswil, 1 Stunde von Matzendorf, 1 Stunde von Aedermannsdorf, 1 Stunde von Kestenholz, 1 Stunde von Fulenbach, 1 Stunde von Olten, 1 Stunde von Aarau, 1 Stunde von Zofingen, 1 Stunde von Langenthal, 1 Stunde von Huttwil, 1 Stunde von Sumiswald, 1 Stunde von Langnau, 1 Stunde von Sumiswald, 1 Stunde von Trachselwald, 1 Stunde von Eggiwil, 1 Stunde von Schangnau, 1 Stunde von Signau, 1 Stunde von Langnau, 1 Stunde von Trubschachen, 1 Stunde von Rüderswil, 1 Stunde von Lützelflüh, 1 Stunde von Affoltern, 1 Stunde von Huttwil, 1 Stunde von Wyssachen, 1 Stunde von Eriswil, 1 Stunde von Schwarzenbach, 1 Stunde von Dürrenroth, 1 Stunde von Rüegsau

Nachher erschienen auch von ihm mehrere Violin-Trio's, Galliarden und Korrenten für 2 Violinen und Baß.

Bonomi, Pietro, ein Komponist aus der römischen Schule und Sänger an der päpstlichen Kapelle, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 1607 veröffentlichte er eine Sammlung achtstimmiger Motetten und später ein Buch Psalmen, ebenfalls achtstimmig.

Bononcini, s. Buononcini.

Bonora, Ferdinand Wilhelm, geb. 1775 zu Weidenau in österr. Schlesien, kam als Sängerknabe in die Kapelle des Fürstbischofs Grafen von Schafgotsch nach Johannisberg, die unter Dittersdorf's Leitung stand. Letzterer wurde auch sein erster Lehrer im Generalbaß und in der Komposition und hatte viel Zuneigung für den talentvollen Knaben. Dennoch, trotz der ausgesprochensten Befähigung zur Tonkunst, war er nicht zum Musiker ex professo bestimmt; er studirte in Olmütz Philosophie und in Wien Jura, wurde 1797 als Praktikant im Hofkriegsrathe angestellt, kam nach mehreren anderen Anstellungen in diesem Departement zu der Militair-Administration in Peterwardein, Grätz und an das Generalkommando in Lemberg, und 1818 endlich als Kanzleidirektor nach Padua, wo er den 26. März 1825 nach kurzer Krankheit starb. — Er hat vielerlei komponirt z. B. über hundert Lieder, mehrere Psalmen, Balladen, vierstimmige Männergesänge, ein Octett für Violine, Viola, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncello und Kontrabaß, ein Kyrie, ein Violonquartett, Konzertante für Horn u. s. w.; dann auch drei Opern: Rolands Knappen, Der Brief an sich selbst, Das Weibchen am Schneeberge.

Bonporti, Francesco Antonio, aus edlem Geschlechte und kaiserl. österreichischer Rath, zu Trient um 1660 geb., ein vortrefflicher Dilettant, der eine Masse komponirt hat, z. B. Sonaten für zwei Violinen und Baß, Motetten für Sopransolo und 2 Violinen, Konzerte, Ballete für die Violine, Solo und Kontinuo, 100 Menuetten für Violine und Baß u. s. w.

Bontempi, Alessandro, ital. Komponist, zu Ende des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrh. lebend, von dem man einige Sachen in Bonometti's „Parnassus musicus Ferdinandaeus" findet.

Bontempi, Giovanni Andrea, mit dem Beinamen Angelini, Sänger (Kastrat), Komponist und Schriftsteller, geb. zu Perugia um 1630 und Schüler des Virgilio Mazocchi, päpstlichen Kapellmeisters. Seine Stimme mußte wahrscheinlich bei zunehmendem Alter nicht so gut ausgefallen sein, als man wohl dachte, und darum warf er sich mit größtem Eifer auf das Studium der Theorie und Komposition. Zeitgenossen rechnen ihn zu den kunstreichsten und gelehrtesten Musikern. Nachdem er in Rom und Venedig an einigen Kirchen als Kapellmeister angestellt gewesen war, ging er in die Dienste des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg und dann 1660 in die des Kurfürsten Georg II. von Sachsen; 1694 kehrte er nach Perugia zurück und lebte noch daselbst nach 1697. Außer seinen musikalischen Fähigkeiten besaß er auch sonst noch viele und ausgezeichnete Kenntnisse; so schrieb er eine „Istoria della Ribellione d'Ungheria", die er 1672 dem Kurfürsten überreichte, und die diesem so wohl gefiel, daß er ihm den Auftrag gab, die Geschichte des Ursprungs des Hauses Sachsen zu schreiben. Die Vollendung des Werkes erlebte der Kurfürst nicht mehr,

Digitized by Google

denn es kam erſt 1697 in Perugia heraus (und der Kurfürſt ſtarb ſchon 1675); der Titel iſt: Del Origine de' Sassoni. Von ſeinen Kompoſitionen ſind zu nennen: die Oper il Paride, deren Text er auch zugleich gedichtet hat, und über die Mattheſon in der Crit. Mus. Theil I. pag. 20. ausführliche Nachrichten ertheilt; dann ein Oratorium über die Geſchichte und das Martyrium des heil. Emilian, Biſchofs von Trevi, zu dem er ebenfalls den Text verfaßt hat. Von theoretiſchen Schriften B's. iſt vorhanden: Nova quatuor vocibus componendi Methodus, qua Musicae Artis plane nescius ad compositionem accedere potest, Dresden 1660; Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati, Bologna 1690; Istoria della musica, nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica, Perugia 1695. B. ſucht u. A. hierin darzuthun, daß die Alten die Harmonie in unſerm Sinne nicht gekannt haben.

Bonus, Petrus, ein Lauteniſt, der um's J. 1490 zu Ferrara blühte. Er wurde unmäßig gefeiert, und Beroaldus hat ein Gedicht auf ihn gemacht, worin er über Orpheus, Arion, Amphion u. ſ. w. erhoben wird.

Boom, Johann, ein ausgezeichneter Flötiſt und guter Komponiſt für ſein Inſtrument, geb. zu Rotterdam im J. 1773. Er war in der Kapelle des Königs Louis Bonaparte von Holland angeſtellt, und reiſte in den Jahren 1809—10 auch in Deutſchland. (Fantaſien, Polonaiſen, Variationen, Duo's u. ſ. w.)

Boom, J. van, geb. 1808 in Utrecht, ein bedeutender Pianiſt und guter Komponiſt. In ſeinem 16. Jahre reiſte er nach Stockholm, und machte durch ſeine Virtuoſität ein ſolches Aufſehen, daß man ihn veranlaßte, ſich daſelbſt zu fixiren; ſo lebt er denn unſers Wiſſens jetzt noch in Stockholm. (Sinfonien, Ouverturen, Pianoforteſachen, Trio's, Quartette, auch einige Opern.)

Borchgrevinck, Melchior, Hoforganiſt zu Kopenhagen, war zu Anfang des 17. Jahrh. als Komponiſt berühmt. Von ſeinen Sachen ſind jedoch nur einige Madrigalen auf unſere Zeit gelangt, die ſich in einer von ihm herausgegebenen Sammlung Madrigalen von etwa 30 der bewährteſten Komponiſten mit befinden. Die Sammlung führt den Titel: Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi, il primo libro de Madrigali a 5 voci, Kopenhagen 1605, zweites Buch 1606. — Die Komponiſten-Namen ſind in Gerber's Tonkünſtler-Lexikon angeführt.

Borde, Jean Baptiſte la, Jeſuit, der nach Aufhebung ſeines Ordens in Frankreich Pfarrer in la Colancelle im Nivernois wurde, wo er auch 1777 ſtarb. Er erfand 1759 in Paris eine Art von elektriſchem Klavier oder vielmehr Glockenſpiel, bei dem durch den Druck von Taſten vermittels des elektriſchen Fluidums Klöppel in geſchwinde, zitternde Bewegung geſetzt werden, die an zwei Glocken anſchlugen, und zwar ſo lange, als man die Taſten niedergedrückt hielt. Er hat das Inſtrument auch beſchrieben in einer Schrift unter dem Titel: Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité, Paris 1761, die Forkel in ſeiner muſ. Literatur auch ausgezogen hat.

Borde, Jean Benjamin de la, gewöhnlich Laborde geſchrieben, geb. zu Paris den 5. Septbr. 1734, aus einer ſehr reichen Familie, erhielt eine glänzende Erzie-

Digitized by Google

Mr. Hall: I would like to ask Mr. Hoffman if he has any information as to the number of cases of Rocky Mountain spotted fever that have been reported in the Bitter Root Valley?

Mr. Hoffman: I have not the exact figures with me, but I can give you the approximate number. Up to the present time there have been about 200 cases reported in the Bitter Root Valley. Of course, that is a very small number when you consider the population of the valley, which is about 20,000. The disease is not very prevalent in the valley, but it is very severe when it does occur. The mortality is very high. Of the 200 cases reported, about 50 per cent have died.

Mr. Hall: Is it true that the disease is more severe in the mountains than in the valley?

Mr. Hoffman: Yes, it is more severe in the mountains than in the valley. The mortality is higher in the mountains than in the valley. The disease is more severe in the mountains than in the valley. The mortality is higher in the mountains than in the valley

Konservatorium; vom Theater hat er sich erst im J. 1833 gänzlich zurückgezogen. Er hat viele vortreffliche Schüler und Schülerinnen gebildet; von letzteren nennen wir nur Mad. Damoreau-Cinti und Mlle. Falcon. Als ausgezeichnet sind seine 36 Vokalisen bekannt, die in Frankreich und Deutschland in mehreren Ausgaben erschienen sind; auch soll er eine Oper: la Mascara fortunata, und zwar in Barcelona geschrieben haben. Als Sänger hat er sich mehr durch Geschmack und vortreffliche Manier, als durch Kraft der Stimme und dramatische Lebendigkeit des Vortrags ausgezeichnet.

Bordoni, Faustina, s. Hasse.

Bordun, oder Bourdon, bezeichnet die tiefste der gedeckten Flötenstimmen in der Orgel; man konstruirt sie zu 16 oder 8 Fußton, sowohl für Manual wie Pedal, für letzteres sogar auch zu 32 Fußton, wo sie dann Bordunsubbaß heißt. Ferner bedeutet B. die tiefste, fortklingende Pfeife des Dudelsacks, dann auch einen sogenannten Hummelbaß (s. d.), der beständig einen und denselben Ton hören läßt, und endlich wurde auch vor Zeiten die tiefste Saite der Geigeninstrumente darunter verstanden.

Borem, ist der veraltete Name des Klein-Gedackt in der Orgel.

Boretti, Giovanni Andrea, Kapellmeister am Hofe zu Parma und dramatischer Komponist, geb. um 1640 zu Rom, von dem man mehrere ernste Opern kennt, z. B. Zenobia, Alessandro amante, Eliogabale, Marcello in Siracusa, Ercole in Tebe u. s. w.

Borghese, Antonio, Komponist, geb. in Rom, kam um 1777 nach Paris, und ließ zuerst daselbst Violinduo's und Sonaten für Klavier und Violine erscheinen; 1787 ließ er dann auf dem Theater Beaujolais eine kleine Oper: la Bazoche, aufführen. In Deutschland wurde auch von ihm eine Oper: „der unvermuthete, glückliche Augenblick" gegeben. Endlich hat man von ihm auch ein theoretisches Werk unter dem Titel: L'art musical, ramené à ses vrais principes, ou Lettres de B. à Julie, Paris 1786.

Borghi, Giovanni Batista, geb. zu Orvieto um 1740 und gest. zu Anfang des jetzigen Jahrh., ein guter Kirchen- und Opernkomponist, und 1770 Kapellmeister an der Santa Casa in Loretto. Seine Oper: Ciro riconosciuto wurde 1771 in Venedig gegeben, mißfiel aber gänzlich; früher schon hatte er Alessandro in Armenia komponirt (1768). Die späteren Opern aber, z. B. Eumene, Ricimero, la Donna instabile, Piramo e Tisbe, Olympiade, la morte di Semiramide, machten ungemeines Glück. 1797 war B. auch in Wien, ließ daselbst seine Semiramis aufführen, und ging von da nach Rußland, von wo er 1800 in sein Vaterland zurückkehrte. Er wird als ein verständiger und dabei fantasiereicher Komponist gerühmt, und auch seine Kirchenkompositionen — Messen, Litaneien, Lamentationen, ein Dixit und Laudate zu 5 Stimmen u. s. w. — wurden geschätzt.

Borghi, Luigi, geschickter Violinspieler und Komponist, Schüler Pugnani's, war um 1780 in London sehr angesehen. Er hat Sonaten für die Violine mit Baß, Konzerte und Solo's für Violine, Duetten für 2 Violinen, für Violine u. Bratsche, für Violine und Violoncello, Sinfonien und italienische Kanzonetten komponirt. Gestorben ist er 1806. — Seine Frau, Marianne, eine geborene Casentini, war als

Digitized by Google

Opernſängerin, und nachdem ſie ſich von der Bühne zurückgezogen hatte, als Geſanglehrerin in London ſehr geſchätzt.

Borgo, Ceſare, geb. um die Mitte des 16. Jahrh. in Mailand, war Kapellmeiſter am Dom daſelbſt; man hat von ihm: Meſſen zu 8 Stimmen, Kanzonetten zu 3, und Canzoni alla francese zu 4 Stimmen. Einige Stücke von B. findet man in Bonometti's Parnassus mus. Ferd.

Borgognini, (ſpr. Borgonjini), Bernardo, ein Opernkomponiſt zu Venedig im Anfang des 18. Jahrh.; 1700 wurde eine Oper, la Nicopoli, in genannter Stadt aufgeführt.

Borgondio, Gentile, zu Brescia im J. 1780 geb., aus einer adligen Familie, eine der ausgezeichnetſten Contr'altiſtinnen der neuern Zeit. Sie betrat die Bühne in Modena, und ſang bis zum J. 1815 auf verſchiedenen italieniſchen Bühnen; dann kam ſie nach München, und von da auf drei Jahre nach Wien. Nach Ablauf ihres Engagements machte ſie eine Reiſe nach Rußland, wo ſie ungemeinen Beifall hatte; doch ſcheint das Klima ihrer Stimme geſchadet zu haben, denn als ſie nach ihrer Rückkunft in Paris und London ſang, hatte ſie nur geringen Erfolg. Im J. 1824 war ſie in London, ſeit dieſer Zeit aber hat man nichts wieder von ihr gehört.

Bornhardt, J. H. C., Klavier- und Guitarrevirtuos und Lehrer in Braunſchweig, zugleich ein früher ſehr geſchätzter Liederkomponiſt. Er iſt in genannter Stadt um 1776 geboren, und hat ſehr viel komponirt, z. B. eine Menge Potpourri's, Divertiſſements, Variationen für Guitarre allein und mit Begleitung anderer Inſtrumente, Sonaten, Sonatinen, Variationen, Uebungen für Pianoforte, Violinduo's, Tänze u. ſ. w.; von ſeinen unzähligen Liedern ſind anzuführen: „Leier und Schwert" von Körner, „Ode an die Unſchuld", „der Menſch" von Schiller, „der Abſchied", (Amanda! Du weinſt), ein Stück, das zu ſeiner Zeit Beethoven's „Adelaide" an die Seite geſetzt wurde. Außerdem hat B. noch die Opern „Sultan Wampum" und „der Eremit auf Formentera" komponirt, und zwei Guitarren- und eine Pianoforte-Schule verfaßt.

Boroni, Antonio, geb. zu Rom 1738, ein ſehr geſchätzter ital. Komponiſt des vorigen Jahrh., zuerſt Schüler des Padre Martini, und dann des Konſervatoriums della Pietà in Neapel. Seine erſten Opern wurden in Venedig aufgeführt; es waren: l'amore in musica, la notte critica, Alessandro in Armenia, Sofonisba, le Villeggiatrice ridicole. 1764 ging er nach Prag, wo er ſeine Oper Siroe aufführte, dann im folgenden Jahre nach Dresden, wo er la Moda, il Carnevale und le Orfane Svizzere gab, und 1770 wurde er Kapellmeiſter des Herzogs von Würtemberg, als welcher er 10 Jahre in Stuttgart blieb, und die Opern Ricimero, la Donna instabile, Eumene und Artaserse ſchrieb. 1780 kehrte er nach Italien zurück, wurde 1785 Kapellmeiſter an St. Peter in Rom, und ſtarb als ſolcher im J. 1797. Reichardt lernte ihn 1792 in Rom kennen, und ſein Urtheil namentlich über ſeine komiſchen Opern, wie über ſeine verſtändige Benutzung der Blasinſtrumente lautet ſehr günſtig; auch hat er ein im alten Kirchenſtyl komponirtes Miſerere von B. mit nach Deutſchland gebracht, das auf die Güte ſeiner übrigen Kirchenkompoſitionen ſchließen läßt.

Digitized by Google

Borroni, Antonio, ein Komponiſt aus der römiſchen Schule, um die Mitte des 17. Jahrh.; er war Einer von den Erſten, der den ſogenannten stilo osservato des Paleſtrina und ſeiner Zeitgenoſſen aufgab, und einen reichern, ſchmuckvollern ſetzte. Als ein Meiſterſtück von ihm wird die Motette Diripusti vincula mea angeführt.

Borſchitzky, Franz, Mitglied der kaiſerl. Hofkapelle in Wien, geb. 1794 zu Reiſenmarkt in Unteröſterreich, woſelbſt ſein Vater Schullehrer war. Von dieſem hatte er auch bis zum zehnten Jahre den erſten muſikaliſchen Unterricht, und kam nach dieſer Zeit als Sängerknabe in die Abtei Heiligen-Kreuz, wo er 5 Jahre blieb. Darauf beſuchte er das Gymnaſium zu Wiener-Neuſtadt, und blieb daſelbſt bis zum einundzwanzigſten Jahre. Mittlerweile hatte ſich ſeine Stimme zu einem kräftigen, ſonoren Baß ausgebildet, und er ging, um daraus Nutzen zu ziehen, im J. 1816 nach Wien; hier wurde er als Choriſt bei der kaiſerl. Oper angeſtellt, ſtudirte fleißig und aufmerkſam, nahm durch fleißiges Hören gerade in Wien anweſender guter ital. Sänger deren gute Manier an, und konnte im J. 1822 die Stelle eines erſten Baſſiſten in Peſth annehmen und genügend ausfüllen. Vier Jahre ſpäter kam er in gleicher Eigenſchaft an das Kärnthnerthor-Theater in Wien, und 1829 erhielt er nach Weinmüller's Ableben die Stelle als Hofkapellſänger. Im J. 1832 gab er ſein Engagement am Kärnthnerthor-Theater auf und ging an's Joſephſtädter.

Bortniansky, Dimitri, geb. in einem Dorfe der Ukraine im J. 1752, ein berühmter ruſſiſcher Kirchenkomponiſt. Der Edelmann, dem das Dorf gehörte, wurde auf B's. muſikaliſches Talent aufmerkſam, ſchickte ihn zuerſt nach Moskau, um zu ſtudiren, und dann nach Italien, um ſich auszubilden. In Venedig wurde er Galuppi's Schüler, und Einige wollen behaupten, daß er um 1780 in Mailand habe Opern von ſeiner Kompoſition aufführen laſſen; doch ſcheint dies ein Irrthum, da in den ital. Theater-Almanachs von dieſer Zeit ſein Name nicht zu finden iſt. Um 1782 kehrte B. nach Rußland zurück und wurde Direktor der kaiſerl. Sängerkapelle; für dieſe nun komponirte er eine Menge von Stücken, die nach Allem, was man davon hört, eine Vermiſchung des alt-italieniſchen Kirchenſtyles mit dem in der griechiſchen Kirche üblichen traditionellen Pſalmodiren zu ſein ſcheint. Von dieſen Sachen, die allſeitig als ganz eigenthümlich wirkend geſchildert werden, iſt nichts gedruckt; der Berliner Domchor ſingt zwar einige von B's. Kirchenſtücken, aber dieſe ſind reine Nachahmungen älterer katholiſcher Sachen a Capella, und gehören wohl nicht in die erſt angeführte Kategorie, wenn nicht durch die bloße Art der Ausführung von Seiten der Petersburger Kapelle überhaupt aus den Sachen etwas Beſonderes und Unterſchiedenes gemacht wird. Noch iſt zu erwähnen, daß B. vom Kaiſer Alexander zum Staatsrath ernannt worden iſt, und als ſolcher den 9. Octbr. 1825 in Petersburg ſtarb.

Bortolazzi, Bartolomeo, Virtuos auf der Mandoline und Guitarre, geb. zu Venedig im J. 1773. Von 1803—5 reiſte er in Deutſchland, und überall, wo er ſich hören ließ, war man erſtaunt über die Art und Weiſe, wie er das kleine und beſchränkte Inſtrument der Mandoline durch ſeine Fertigkeit und geiſtvolle Behandlung zur Geltung zu bringen verſtand. Er hat auch Mancherlei für ſeine Inſtrumente komponirt: Variationen für Mandoline und Guitarre, Fantaſien, Rondo's, Varia-

Digitized by Google

tionen für Guitarre allein, oder für Guitarre, Violine, Pianoforte und Mandoline, Sonate für Guitarre und Piano, ital. und deutsche Lieder mit Guitarrebegleitung u. s. w.; dann hat er auch eine Mandolin- und eine Guitarrenschule verfaßt.

Borzio, Carlo, Kapellmeister zu Lodi, am Ende des 17. Jahrh., hat Vieles für die Kirche geschrieben, was zu seiner Zeit sehr geschätzt war. Auch hat er Opern (z. B. „Narciß") in den Jahren 1676 und 94 in Venedig und Bologna aufführen lassen.

Bos, Lambertus, ein bedeutender Philologe, 1670 in einem Städtchen in Friesland geb., und den 3. Jan. 1717 als Professor der griech. Sprache an der Universität Franecker gest., verfaßte eine Schrift: Antiquitatum graecarum, praecipue atticarum, descriptio brevis, Franecker 1714, in der auch mancherlei auf die Musik der Griechen Bezügliches vorkommt.

Bosello, Anna, nachher. Mad. Morichelli, eine ihrer Zeit sehr hochgeschätzte Sängerin, geb. 1759 bei Florenz. In dieser Stadt wurde sie auch gebildet, und trat auch daselbst zum ersten Male auf. 1781 machte sie eine Reise nach Deutschland, und war von 1782—85 in Wien engagirt; nach dieser Zeit war sie wieder an mehreren Bühnen in Italien, und in den Jahren 1791 u. 92 sang sie in Paris. Ihre Einnahmen waren immer so bedeutend gewesen, daß sie im Stande war, sich im J. 1793 mit einem sehr ansehnlichen Vermögen von der Bühne zurückzuziehen. Sie lebte, mit einem gewissen Morichelli verheirathet, in behaglicher Muße an mehreren Orten Oberitaliens, bis die im J. 1797 ausgebrochenen Kriegsunruhen sie des größten Theils ihres Vermögens beraubten und sie zwang, noch einmal die Bretter zu betreten. So war sie im J. 1800 als Primadonna wieder in Triest engagirt, und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen; aber das Publikum sollte sich der vortrefflichen Künstlerin nicht lange erfreuen; denn gleich nach ihrem ersten Auftreten wurde sie krank, und starb am 30. Oct. des Jahres 1800. Merkwürdig war die Bestimmung in ihrem Testamente, nach dem sie dem damaligen ersten Konsul Bonaparte mehrere Tausend Francs vermachte. Daß sie die Lehrerin der berühmten Catalani war, wollen wir noch schließlich bemerken.

Bosi, oder Bossi, geb. zu Ferrara im J. 1773 (nach Anderen schon um 1760), ging in den neunziger Jahren nach London, und machte sich durch die Musiken zu mehreren Ballets, z. B. Little Peggy's Love, l'Amant Statue und Acis and Galatea, bekannt und beliebt. Er starb in London 1807 (nach Anderen 1802) im Schuldgefängniß.

Botgorscheck, Karoline, geb. den 21. Mai 1815 in Wien, eine vorzügliche Altistin und königl. sächs. Hofsängerin. Den ersten Gesangunterricht hatte sie im Wiener Konservatorium, dann bei Mozatti und Cicimarra, und später in Dresden, als sie schon daselbst engagirt war (im J. 1836), noch bei Miksch. Sie trat zuerst 1832 in Wien auf die Bühne, und sang auf den bedeutenderen Theatern Deutschlands mit großem Erfolg.

Botgorscheck, Franz, Bruder der Vorigen, geb. in Wien den 23. Mai 1812, Flötist am Hofoperntheater in genannter Stadt bis zum J. 1837, nach welcher Zeit er keine feste Anstellung hatte und nur Konzertreisen machte, auf denen seine Virtuosität die entschiedenste Anerkennung fand. Seine Ausbildung erhielt er erst auf dem

Digitized by Google

Wiener Konservatorium, speciell unter Bogner, und später von einem Schüler des letztern, Aloys Hirsch; sein erstes Konzert gab er 1833.

Bott, Jean Joseph, geb. 1826 in Kassel, bedeutender Violinspieler und guter Komponist, Schüler von Spohr und erster Stipendiat der Frankfurter Mozartstiftung. 1849 wurde er Hofkonzertmeister in Kassel und später zweiter Kapellmeister; aus dieser Stelle ist er jedoch in diesem Jahre (1856), in Folge einer Differenz mit der Intendanz des Theaters geschieden. (Konzerte und Salonkompositionen für Violine, auch Pianofortesachen und eine Oper „der Unbekannte" (Text von Biberhofer), die im vergangenen Jahre in Kassel zur Aufführung gekommen ist.)

Bottifanga, Giulio Cesare, ein Universal-Genie, geb. zu Orvieto, das besonders zu Ende des 16. und Anfangs des 17. Jahrh. Aufsehen erregte, denn B. war berühmter Virtuose auf fast allen damals gangbaren Instrumenten, gewandter Dichter, geschickter Maler, Instrumentenmacher, Goldschmied und — sein eigner Schuster und Schneider sogar. Von seiner praktischen Fertigkeit wird als Beispiel erzählt, daß er mit der einen Hand die Flöte douce haltend auf derselben gespielt und mit der andern auf einem Klavierinstrument sich begleitet habe. (S. Erythräus in dessen Pinakoth.) Auch hat er ein Klaviecymbel erfunden, dessen Einrichtung als sehr kunstvoll gerühmt wurde, aber nicht bekannt geworden ist. Er starb im J. 1626 in Rom.

Boucher, (spr. Buscheh), Alexandre Jean, ein Violinspieler, der durch seine ungemeine Fertigkeit ebensoviel Staunen und Bewunderung, als durch die charlatanartige Verwendung derselben Unwillen erregte und von dem man gesagt hat, daß er der erste Violinspieler der Welt sein könnte, wenn er es nicht vorzöge, der bizarreste zu sein; ebenso wie in der Kunst war es auch im Leben die Sonderbarkeit und Wunderlichkeit, der er vorzugsweise nachhing. Geboren wurde er den 11. April 1770 in Paris und seine Fähigkeiten entwickelten sich so schnell, daß er in seinem 6. Jahre schon bei Hofe, und im 8. im Concert spirituel seine Fertigkeit bewundern lassen konnte. Bis zu seinem 17. Jahre mußte er sich bei der Armuth seiner Eltern sehr kümmerlich durch Spielen auf Tanzböden und in kleinen Theaterorchestern ernähren, ja er trat sogar auf dem Théâtre de la Cité in der Rolle eines Fiedlers auf, und ließ sich viele Abende hintereinander in dem possenhaften Stücke durch seine tollen Streiche von einem nicht sehr gewählten Publikum belachen. In der Revolution zeichnete er sich als Militair durch Muth und Tapferkeit aus, und nachher, als es ihm nicht gelingen wollte, in Paris eine ordentliche Beschäftigung zu finden, ging er nach Spanien, und Karl IV. stellte ihn als Solo-Violinisten in seiner Kapelle an. Ungefähr im J. 1808 kehrte er wieder nach Frankreich zurück, ließ sich in Konzerten hören, verheirathete sich mit Céleste Gallyot, einer ausgezeichneten Harfenvirtuosin, und begab sich mit dieser wieder auf Reisen. So gingen sie 1814 nach England, und es kam der Fall vor, daß bei der Ankunft in Dover die Zollbeamten B's. Geige, als nicht deklarirt, confisciren wollten; schnell danach greifend spielte er aber das God save the King mit Variationen, und die vorher Unerbittlichen ließen ihn mit seinem Instrument in Frieden ziehen. Um 1820 hielt er sich wieder einige Zeit in Paris auf, ging dann nach Rußland, war 1825 und 26 in Deutschland, und kehrte 1827 über Italien nach Frankreich zurück. Seine Aehnlichkeit mit Napoleon, die

Digitized by Google

er durch Nachahmung von deſſen Gang, Haltung, Blick u. ſ. w. noch täuſchender zu machen wußte, ſei hier noch erwähnt. (Von ſeinen Kompoſitionen ſind nur einige Konzerte, Rondo's und Variationen bekannt geworden.)

Boucher, Celeſte, ſ. vor. Artikel.

Bouffon, ſ. Buffo.

Boulanger, (ſpr. Bulangſcheh), nachherige Mad. Halligner, Marie Julie, geb. zu Paris den 29. Jan. 1786, eine vortreffliche Sängerin, namentlich im Soubrettenfach. Sie war Schülerin des Pariſer Konſervatoriums, dann Plantade's und Garat's, und debutirte im J. 1811 an der Opera-comique. Im J. 1835 hat ſie ſich mit Penſion von der Bühne zurückgezogen.

Boulenger, (ſpr. Bulangſcheh), Julius Caeſar, Jeſuit, geb. 1558 zu Loudun, und geſt. 1628 zu Cahors, war ein ſehr gelehrter Mann und hat ein gutes Werk: de Theatro, (Troyes 1603, auch in ſeinen ſämmtlichen Werken, Lyon 1621) herausgegeben, in deſſen zweitem Theile namentlich er von den ſceniſchen Spielen der Alten, nebſt deren Muſik und Inſtrumenten ſpricht.

Bourdelot, Pierre, Abbé, geb. zu Sens im J. 1610, geſt. d. 9. Febr. 1685, iſt derjenige, welcher die Materialien zu der Geſchichte der Muſik zuſammengetragen hat, die von den beiden Bonnet's, ſeinen Neffen (ſ. Bonnet), vollendet und herausgegeben worden iſt. Er war Arzt und hieß eigentlich Michon; der Name B. wurde ihm von ſeinem Oheim gegeben, der ſeine Studien leitete. 1651 wurde er zur Königin Chriſtine nach Stockholm berufen, die gefährlich erkrankt war; er heilte ſie, und erhielt nach ſeiner Rückkehr nach Frankreich die Abtei Macé, ohne jedoch die Weihen empfangen zu haben, daher hieß er denn auch Abt B.

Bourdon, ſ. Bordun.

Bourges, (ſpr. Burſch'), Clementine de, eine Komponiſtin und zugleich Gelehrte, blühte zu Lyon um's J. 1555, und war ungemein geſchätzt, auch wegen ihrer Virtuoſität auf mehreren Inſtrumenten. Sie hatte ſich mit einem Offizier, Jean de Peyrat verlobt, der aber in einem Gefechte mit den Proteſtanten blieb; aus Gram darüber ſtarb auch ſie ſchon im folgenden Jahre, den 30. Sept. 1561. In Jakob Paix's Orgeltabulatur-Buch befindet ſich neben Kompoſitionen von Orlando Laſſo, Walther, Senfel u. ſ. w. auch ein vierſtimmiger Geſang von ihrer Kompoſition: Da bei rami ꝛc.

Bournonville, (ſpr. Bournongwill'), Jean Valentin, geb. zu Noyon um 1585, erſt Kapellmeiſter in Rouen, Evreux, St. Quentin, Abbeville, und dann endlich im J. 1620 an der Kathedrale zu Amiens, einer der beſten Komponiſten und Organiſten unter der Regierung Ludwig XIII. Er hatte auch eine Muſikſchule gegründet, aus der verſchiedene ausgezeichnete Künſtler hervorgegangen ſind, z. B. Arthur Auxcouſteaux. Man hat von ihm 13 vierſtimmige Meſſen und Octo Cantica beatae Mariae Virg. Er hatte einen Sohn, der Organiſt an der Kathedrale in Amiens war, und gute Orgelſtücke im Manuſcript hinterlaſſen hat. Jacques B. war ein Enkel des Jean Valentin, in Amiens um 1676 geb. und 1758 geſt. Er war ein Schüler Bernier's, und wurde namentlich ſeiner Kirchenkompoſitionen wegen auch von Rameau ſehr geſchätzt.

Bourrée, der Name eines früher üblichen franzöſiſchen Tanzes von munterm und

Digitized by Google

Buddy, Bud, Budd, Budde, Buddie, Buddy, Buddey, Buddye, Budie, Budye, Budeye, Budeie, Budeye, Budeie, Budeye, Budeie

Anthems für 3 Stimmen; Serenata of Salomon; Ode auf das Feſt der heiligen Cäcilia; 12 Sinfonien, Sonaten, die Oper: the Chaplet; Orgelfugen; dann hat er außerdem noch eine Sammlung von Kirchenſtücken engliſcher Meiſter, London 1768, herausgegeben.

Boyeldieu, ſ. Boieldieu.

Boyer, Pascal, geb. zu Tarascon 1743, und geſt. 1806 in Paris, war 1759 ſchon Kapellmeiſter an der Kathedralkirche in Nimes, wo er 6 Jahre blieb. Dann ging er nach Paris, gab Muſikunterricht, ſchrieb muſikaliſche Abhandlungen, komponirte und errichtete endlich im J. 1787 eine Notendruckerei. Im „Mercure de France“ 1772, iſt von ihm eine Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolese enthalten, und 1762 hatte er ſchon gegen den Abbé de la Caſſagne eine Schrift (in Form eines Briefes an Diderot) veröffentlicht, welche gegen einige vom Erſtgenannten vorgeſchlagene ziemlich unſinnige Reformen des Schlüſſel- und Taktweſens zu Felde zog. Von ſeinen Kompoſitionen iſt vieles anonym erſchienen; ein Ballet: les étrennes de l'amour, ſoll vielen Beifall gehabt haben.

Boyle, Francesco, geb. zu Mailand 1801, war, bis er im J. 1830 ſein Augenlicht verlor, ein guter Sänger und hat auch mehreres komponirt; nachher beſchäftigte er ſich, trotz ſeiner Blindheit, mit Geſangunterricht und wurde als Lehrer ſehr geſchätzt. Er ſtarb zu Mailand den 27. Nov. 1844.

Boyvin, Jacques, Organiſt an der Kathedralkirche in Rouen zu Anfang des 18. Jahrh., hat u. A. zwei Sammlungen Orgelſtücke veröffentlicht, beſtehend in Präludien, Fugen, Trio's u. ſ. w.; der zweiten Sammlung iſt ein Traité abregé de l'accompagnement vorgedruckt, der in klarer und anſchaulicher Weiſe das Generalbaßſpielen behandelt. Man ſagt auch, daß er im J. 1708 in Paris eine Notendruckerei errichtet habe. Geſt. iſt er im J. 1733.

B quadratum, B-Quadrat, ſ. Verſetzungszeichen.

Braccini, (ſpr. Bratſchini), Luigi, geb. zu Florenz 1754 und geſt. 1791, ein Schüler des Padre Martini. Als meiſterhafte Kirchenkompoſitionen von ihm werden angeführt ein vierſtimmiges Miſerere und ein Victimae paschali. Auch hat er Terzetten für 2 Soprane und Tenor komponirt; von allen dieſen Sachen aber iſt nichts gedruckt.

Bräunich, oder Breunich, Joh. Michael, war bis zum J. 1738 Kapellmeiſter in Mainz, und hatte ſich durch Kirchenkompoſitionen und durch die Oper: Costanza e fortezza, die 1721 zur Krönung des Königs von Böhmen in Prag aufgeführt wurde, bekannt gemacht. Im J. 1738 wurde er als kurf. ſächſiſcher und königl. polniſcher Kapellmeiſter angeſtellt, und das Letzte, was man von ihm weiß, iſt, daß er im J. 1748 in Warſchau eine Oper: Moderazione nella gloria hat aufführen laſſen.

Braham, (ſpr. Brähäm), John, eigentlich Abraham, berühmter engliſcher Tenorſänger, um 1774 von jüdiſchen Eltern in London geb. und den 18. November 1855 geſt. Schon in früheſter Jugend verwaiſet, nahm ſich Leoni, ein guter ital. Sänger, ſeiner an, und ſchon im 10. Jahre ſang er auf dem königl. Theater mehrere Bravourarien, die für die Mara komponirt waren. Während er in der Mutirung begriffen war, gab er Klavierunterricht und als ſeine Stimme ſich in einen wundervollen

Digitized by Google

Tenor umgesetzt hatte, nahm er in Bath ein Engagement (1794) an und debutirte in den von Rauzzini dirigirten Konzerten; bei diesem vortrefflichen Künstler nahm er auch noch mehrere Jahre lang Unterricht. Im Frühling des Jahres 1796 wurde er am Drury-Lane-Theater und in der nächsten Saison an der ital. Oper engagirt; danach beschloß er das eigentliche Land des Gesanges, Italien, zu besuchen und dort noch mehr sich zu vervollkommnen; auf der Reise dahin gab er auch in Paris ungemein besuchte Konzerte. Nachdem er auf den bedeutendsten ital. Bühnen gesungen und in Genua auch bei Isola noch Komposition studirt hatte, ging er wieder nach England zurück und genoß eine sehr lange Zeit in seinem Vaterlande einer ungeschwächten Popularität und Bewunderung, trotz dem er zuletzt das Abnehmen seiner Stimmmittel durch übermäßige Fiorituren und outrirten Vortrag zu verdecken gesucht hatte. Es werden auch mehrere angenehme Kompositionen von B. angeführt, z. B. viele Gesänge (darunter der populär gewordene „Death of Nelson"), und einige Opern, darunter: the Cabinet, the English fleet, Family Quarrels, the devil's Bridge, u. s. w. —

Brahms, Johannes. Im J. 1853 führte Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen jungen Komponisten mit den tönendsten Empfehlungen in die Musikwelt ein; er sprach von ihm als von einem Messias, der der Kunst ein neues Heil heraufführen würde, der vollenden würde, was er (Schumann) nur angestrebt hätte u. s. w. Dieses neue Licht war Johannes Brahms, aus Hamburg gebürtig und damals 19 J. alt. Mit sehnender Neugierde wurde sein Hervortreten erwartet und am 17. Decbr. 1853 ließ er in Leipzig endlich einige seiner Klavierkompositionen hören. Sofort bildeten sich zwei Parteien: die Exaltados und Moderados. Die Ersteren, aus Neuromantikern bestehend, waren entzückt über die Kühnheit und Bedeutendheit des B.'schen Talentes und ihr Feldgeschrei war von nun an: Schumann ist groß und Brahms ist sein Prophet; die Moderados fanden zwar auch Talent und viel Kühnheit, aber auch viel Rohheit, Ungeschicklichkeit und komplette Unreifheit. Die Kühnheit wurde von ihnen nicht aus B's. ungeheuerem künstlerischem Vermögen hergeleitet, sondern im Gegentheil aus einem Unvermögen in der Gestaltung und es wollte ihnen die Kühnheit eher als eine Vermessenheit erscheinen, die den Gesetzen der Schönheit frech gegenübertritt und Regellosigkeiten begeht, ohne Gesetze und Regeln noch erkannt und verstanden zu haben — oder mit anderen Worten: ohne diejenige Stufe der Kunstbildung erstiegen zu haben, auf welcher man Freiheit von Zügellosigkeit unterscheidet. Welche von beiden Parteien Recht hat, läßt sich allerdings heute noch nicht entscheiden; vorläufig steht nur das fest: daß B. bis jetzt der versprochene und prophezeiete Kunstheiland noch nicht geworden ist. An Kompositionen sind von ihm gedruckt vorhanden: einige Klaviersonaten, Lieder, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, ein Heft Balladen für Klavier. Sein Aufenthaltsort ist gegenwärtig Düsseldorf. —

Bramini, Giacomo, geb. zu Rom um's J. 1640, ein Schüler Orazio Benevoli's. Er wurde Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria delle Consolazione und hat viele Sachen zu acht, zwölf und sechszehn Stimmen geschrieben. Verwachsen und überhaupt schwächlich, lebte er nur bis zum J. 1674. —

Branchu, (spr. Brangschü), Alexandrine Caroline, geb. den 2. Novbr. 1780

Digitized by Google

auf der Insel St. Domingo, eine vortreffliche dramatische Sängerin. Nachdem sie am Konservatorium in Paris ihre Studien vollendet hatte, ging sie erst an die Opera-comique, aber dann, im J. 1801 an die große Oper, und war bis zum J. 1826, wo sie sich von der Bühne zurückzog, eine der ersten Zierden dieses Theaters. Namentlich war sie in heroischen, pathetischen Rollen ausgezeichnet. —

Brand, Gottlob Friedrich, geb. zu Arnstadt am 8. Mai 1705 und gest. 1768, ein ausgezeichneter Trompetenvirtuos. Er war ein Schüler seines Vaters Lorenz B., der fürstl. schwarzburgischer Hoftrompeter war, kam schon in seinem 15. J. in die Dienste des Prinzen Heinrich von Schwarzburg, und 1738 als Hoftrompeter nach Meiningen. Er soll vorzüglich ein wunderschönes Kantabile besessen, außerdem aber auch mit größter Präcision und Reinheit geblasen haben. —

Brandau oder Brandow, Joh. Georg, ein deutscher Musiker in der Mitte des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Psalmodia Davidis, worin alle Psalmen Davids nach franz. Melodey gesetzt, nebst Martin Luthers und Anderer Psalmen und Gesänge in zweistimmige richtige Partitur und zulässige Transposition gebracht, Kassel, 1674 (zweite Auflage). Die erste Auflage erschien 1665 und hatte den Titel „Davids-Harfe." —

Brandenburg, Ferdinand, Komponist und Violinspieler, starb den 31. Mai 1850 als Hofmusiklehrer in Rudolstadt. Im J. 1847 wurde in Leipzig eine Oper seiner Komposition: „die Belagerung von Solothurn" aufgeführt, ohne jedoch bedeutenden Erfolg zu haben.

Brandes, Charlotte Wilhelmine Francisca, gewöhnlich nur Minna genannt, geb. zu Berlin am 21. Mai 1765, eine ausgezeichnete und vielfach bewunderte Sängerin. Sie war die Tochter des Schauspielers und Schauspieldichters Joh. Christian B. und eine Schülerin des Kammersängers Mursottini in Dresden, der berühmten Mara und eines gewissen Concialini. Zum ersten Male trat sie im J. 1782 in Weimar auf und 1784 schon glänzte sie als erste Sängerin am Theater in Hamburg. Sie war auch gute Klavierspielerin und besaß überhaupt eine gediegene musikalische Bildung, wie eine Sammlung Kompositionen bewies, die nach ihrem Tode herauskam. Dieser erfolgte leider schon am 13. Juni 1788 zu Hamburg.

Brandl oder Brandel, ein vortrefflicher Tenorsänger, war aus Carlsbad gebürtig und war in den letzten Jahrzehenden des vor. Jahrh. in ganz Deutschland hochangesehen. 1770 war er an der Kreuzherren-Kirche in Prag angestellt, 1783 aber am Nationaltheater daselbst und 1790 am Nationaltheater in Berlin. Von da ging er im J. 1793 nach Hamburg und seit diese Zeit fehlen alle Nachrichten über seine ferneren Lebensumstände. —

Brandl, Johann, großherzogl. badenscher Musikdirektor, geb. am 14. Novbr. 1760 zu Kloster Rohr bei Regensburg und gest. den 26. Mai 1837 in Karlsruhe. In seinem 6. J. schon kam er als Singknabe in's Kloster und lernte Violine spielen; 1770 nahm ihn der Kanonikus Gelasius nach München und er wurde als Kapellknabe am Hofe angestellt. Hier war es nun, wo er, vielfach angeregt durch gute Kunstleistungen, die er zu hören bekam, sich ganz der Musik zu widmen beschloß. In Neuburg an der Donau fing er unter der Leitung eines gewissen Feldmaier an, die Komposition zu studiren (1774), und 1778 kam er auf Veranlassung und Kosten eines

Digitized by Google

Prälaten nach Eichstädt zum Domkapellmeister Schlecht, um die angefangenen Studien unter dessen Leitung zu vollenden. Zufolge eines Versprechens trat er als Novize in das Kloster zu Donauwörth, wurde aber bald wieder entlassen, da die strenge, abgeschlossene Lebensweise seinem lebensfrohen Temperamente gar nicht zusagte und er tiefsinnig und krank wurde. Nach einigen Reisen, die er mehr zu seiner Erholung machte und auf denen er durch sein Spiel und seine Komposition sich einigen Ruf erwarb, wurde er 1784 vom Fürsten von Hohenlohe-Bartenstein als Kapellmeister und 1789 als Speier'scher Hofmusikdirektor in Bruchsal angestellt. Seine Stelle als Musikdirektor in Carlsruhe erhielt er im J. 1806. (An 70 Werke: Lieder und Gesänge, Sinfonien, Quartette, Konzerte, Messen, Oratorien u. s. w.; dann auch eine Oper: „Herrmann" und das Monodram „Hero").

Brandt, Georg Friedrich, geb. zu Spandau den 18. Octbr. 1773, ein Fagottvirtuos von bedeutendem Ruf zu Anfang unseres Jahrh. Er war ein Schüler von Ritter in Berlin, daselbst als Hautboist bei der Garde angestellt und machte als solcher die Feldzüge am Rhein mit. Nach Beendigung derselben machte er eine Kunstreise durch Deutschland, wurde 1798 an der Kapelle des Herzogs von Meklenburg-Schwerin in Ludwigslust und 1800 in München als erster Fagottist an der Hofkapelle angestellt.

Branle, (spr. Brangl'), ein alter franz. Rundtanz, über dessen Einrichtung aber jetzt nichts mehr bekannt ist. Wenn man die Wortbedeutung in's Auge faßt (branler — schwenken, schütteln), so ist der Tanz von lebhaftem Charakter gewesen.

Brasart oder Brassart, ein Contrapunktist, der allen Vermuthungen nach zu Anfang des 15. Jahrh. als Zeitgenosse des Faugues, Eloy, Regis u. s. w. gelebt hat. Uebrigens fehlen alle Nachrichten über seine Lebensumstände und seine Werke.

Bratsche, s. Altviola.

Braun, Anton, geb. zu Kassel am 6. Febr. 1726, gest. gegen 1790, Violinist an der landgräfl. Kapelle, und Vater der Nachfolgenden: 1) Johann B., Violinvirtuos, geb. zu Kassel am 28. Aug. 1753. Den ersten Unterricht hatte er bei seinem Vater, dann ging er nach Braunschweig, studirte unter Schwanenberg Komposition und vervollkommnete noch sein Violinspiel unter Posch's Leitung. Gegen 1780 wurde er als erster Violinist an der landgräfl. Kapelle in Kassel angestellt und nach Auflösung derselben ging er nach Berlin und erhielt 1788 die Stelle eines Konzertmeisters in der Kapelle der Königin. Seine Kompositionen hatten vielen Ruf; sie bestanden in ziemlich 30 Violin-Konzerten, Konzerten für Horn, Fagott, Flöte, Violoncello, 13 Doppelkonzerten für zwei Hörner, Trio's, Duo's, Sinfonien, Harmoniemusiken, Liedern, Tänzen; auch hat er ein Ballet, „les bergers de Cythère" komponirt. — 2) Joh. Friedrich B., geb. zu Kassel am 15. Septbr. 1759, ein bedeutender Oboevirtuos, war erst ein Schüler Barth's, der damals Mitglied an der Kassel'schen Kapelle war, und dann Besozzi's in Dresden, zu dem ihn der Landgraf auf seine Kosten geschickt hatte. Er wurde in der Meklenburg-Schwerin'schen Hofkapelle angestellt und starb am 15. Septbr. 1824. Seine Söhne Karl Anton Philipp B. und Wilhelm B. sind ebenfalls gute Oboisten und Schüler ihres Vaters; Ersterer, geb. zu Ludwigslust 1788, war seit 1807 in der Kapelle zu Kopenhagen angestellt; Letzterer, der Jüngere, war erst in der Berliner Hofkapelle und seit 1825 in der Kapelle zu Ludwigslust.

Digitized by Google

Ehrenbürgerrechte der Stadt Wien verliehen. Der Gemeinderath hat in seiner Sitzung vom 19. d. M. beschlossen, dem Feldmarschall-Lieutenant Ritter von Hauslab, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Karajan, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Kopitar, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Mosel, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Seyffarth, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Sonnleithner, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Stifft, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Wolf, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Zahn, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Zappert, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Zappert, dem Director der Hofbibliothek Hofrath Ritter von Zappert

ſitionen, Violinſachen, Lieder und Geſänge, Kantaten, die Opern „le Bandit“ und „Sappho“).

Breidenſtein, Heinrich Karl, Doktor der Philoſophie, Profeſſor der Muſik und Muſikdirektor an der Univerſität Bonn, geb. 1796 zu Meinau in Kurheſſen, ſtudirte in Berlin und Heidelberg Jurisprudenz und Philoſophie, wandte ſich aber ſpäter der muſikaliſchen Kunſt zu. In den Jahren 1821—23 lebte er in Köln als Muſiklehrer und hielt Vorleſungen über Theorie und Geſchichte der Muſik; ſo auch 1827 in Berlin. Seine Stelle als Univerſitätsmuſikdirektor erhielt er 1823 und das Doktordiplom 1825. Er iſt vielfach wirkſam als Lektor über Theorie und Geſchichte der Muſik, als Geſanglehrer, als Veranſtalter und Leiter öffentlicher Aufführungen; auch hat er einen Singverein gegründet. An Kompoſitionen ſind von ihm vorhanden: geiſtliche und weltliche Lieder für Männerſtimmen, Romanzen, Lieder und Geſänge für eine Singſtimme, Motetten u. ſ. w.; dann hat er auch eine praktiſche Singſchule verfaßt. Auch als gewandter Dichter hat er ſich in mehreren Zeitſchriften bekannt gemacht.

Breitendich, Chriſtian Friedrich, um die Mitte des vorigen Jahrh. Organiſt auf dem Schloſſe Chriſtiansborg in Kopenhagen, galt ſeiner Zeit für einen ausgezeichneten Theoretiker, Orgel- und Klavierſpieler und für einen klaſſiſchen Komponiſten. In Deutſchland kennt man von ihm nur die beiden theoretiſchen Werke, deren Titel auf Deutſch lautet: „Verſuch eines Lehrbuches zum Selbſtunterricht im Choralſingen nach Noten“, Kopenhagen 1766, und „Lehrbuch zum Selbſtunterricht in der Ausſetzung der Baßbezeichnung“, Kopenhagen 1766.

Breiting, Herrmann, ein vorzüglicher Tenoriſt, geb. den 24. Octbr. 1804 in Augsburg, wo ſein Vater Arzt war. In ſeinem 12. Jahre bekam er den erſten Unterricht im Klavier vom Lehrer Lohmann und im Geſang von Muſikdirektor Häusler. In den J. 1822—23 ſtudirte er in Erlangen Philoſophie und von 1823—26 in Würzburg Medizin; nach dieſer Zeit begann ſeine theatraliſche Laufbahn und zwar in Mannheim. Darauf ging er nach München und von da nach Berlin, wo er erſt bloß gaſtirte (1828), aber dann an der Hofbühne engagirt wurde. Doch ſchon im dritten Monat ſeiner Anweſenheit wurde er von einem nervös-gaſtriſchen Fieber befallen und mußte ſein Engagement auflöſen. Nach einigen Gaſtrollen an verſchiedenen deutſchen Theatern, die er nach ſeiner Wiedergeneſung gab, wurde er 1831 in Wien engagirt, blieb daſelbſt bis 1837 und ging dann an die deutſche Oper nach Petersburg. Im J. 1840 verließ er die ruſſiſche Hauptſtadt und ging nach London; in letztgenannter Stadt ſang er auch wieder im J. 1842 im Verein mit einer deutſchen Operngeſellſchaft. Zuletzt war er in Darmſtadt engagirt und iſt, unſres Wiſſens, wohl noch da; noch vor einem Jahrzehend gehörte er zu den beſten deutſchen Heldentenoren.

Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel, geb. am 23. Novbr. 1719 in Leipzig, geſt. daſelbſt am 28. Jan. 1794, ein um die Buchdruckerkunſt ſehr verdienter Mann, der auch eine neue Art des Notendruckens mit beweglichen Typen erfand. Er war auch außerdem durch wiſſenſchaftliche Bildung ausgezeichnet und zeigte anfangs wenig Luſt zum Geſchäfte ſeines Vaters, der ebenfalls Buchdrucker war; doch übernahm er es im J. 1745 und machte es zu dem erſten in ganz Deutſchland. Noch iſt zu erwähnen, daß er der Erſte war, der in Deutſchland im J. 1760 eine

Digitized by Google

Musikalienhandlung, aus Manuscripten älterer Meister bestehend, errichtete, welches Unternehmen aber später eingegangen ist. Sein ältester Sohn, Bernhard Theodor, geb. zu Leipzig 1749, studirte daselbst, erlangte die Magisterwürde, und zeichnete sich als theoretischer und praktischer Musiker aus, der auch einige von seinen Kompositionen, z. B. Unterhaltungen, Menuetten, Lieder u. s. w. drucken ließ. 1780 ging er nach Petersburg als Direktor der großen Senatsdruckerei. Sein jüngerer Bruder, Christoph Gottlob, geb. zu Leipzig im J. 1750, der vorzüglich Harmonika spielte und auch Einiges komponirt hat, übernahm die Geschäfte des Vaters, erweiterte und vervollkommnete sie noch, fügte z. B. der Buch- und Musikhandlung, der Buch- und Notendruckerei, Schriftgießerei u. s. w. noch eine Pianofortefabrik bei, und machte mit seinem Associé Härtel das Geschäft, das von ihm nun unter der Firma „Breitkopf und Härtel" geführt wurde, zu dem achtunggebietenden, wie es von der Welt noch heute gekannt ist. Er starb allgemein geachtet im J. 1800.

Brendel, Karl Franz, geb. zu Stolberg im Harz den 26. Nov. 1811, musikalischer Schriftsteller, Eigenthümer und Redakteur der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", die er in neuester Zeit vollständig zum Parteiblatt für Liszt, Berlioz, Richard Wagner und die Zukunftsmusiker überhaupt gemacht hat. Von seinen Antecedenzien wissen wir nichts, als daß er eine Zeit lang in Berlin Philosophie studirt und in Dresden Vorlesungen über Geschichte der Musik gehalten hat. Er lebt in Leipzig, und trägt am Konservatorium Aesthetik und Geschichte der Musik vor. Außer den Aufsätzen in seiner Zeitung hat er eine Geschichte der Musik und ein Buch über die Bestrebungen Rich. Wagner's verfaßt.

Brenneſſel, Franz, ein bedeutender Harfenvirtuos, der im J. 1766 in der Berliner Kapelle angestellt wurde, und 1770 eine Kunstreise durch Deutschland machte. Gestorben ist er in Berlin um 1790. Von seinen zahlreichen Kompositionen für sein Instrument ist nichts gedruckt.

Bresciani, (spr. Breschani), Benedetto, geb. zu Florenz im J. 1658 und gest. daselbst um 1740, Bibliothekar des Großherzogs von Toskana, geschickter Musiker und Mathematiker. Unter seinen hinterlassenen Schriften findet sich: De Systemate harmonico etc., und Libellus de musica veterum.

Breton, (spr. Bretong), Joachim le, geb. zu Saint-Meen in Bretagne den 7. April 1760, war Sohn eines Hufschmieds, und fand durch Protektion eine Freistelle in einem Collegę. Seine Fortschritte daselbst waren so glänzend, daß die Theatiner auf ihn aufmerksam wurden, ihn bestimmten in den geistlichen Stand zu treten, und ihm schon in seinem 19. Lebensjahre die Professur der Rhetorik auf einem ihrer Colleges in Tulle ertheilten. Eben sollte er die Weihen empfangen, als die Revolution ausbrach, und in seinem ganzen Lebensplan eine Umänderung bewirkte. Er begab sich nach Paris, verheirathete sich, und bekleidete unter dem Direktorium und dem Konsulat die Stelle eines Bureau-Chefs der Abtheilung für die schönen Künste im Ministerium des Innern; auch wurde er später Mitglied der Akademie und Sekretär der Klasse für schöne Künste. In dieser Stellung blieb er bis 1815, wo er nebst mehreren anderen Gelehrten aus dem Institut ausscheiden mußte; nun ging er nach Brasilien, starb aber schon den 9. Juli 1819 in Rio de Janeiro. Man hat von ihm: Rapport sur l'état des Beaux-Arts, Paris 1810, worin der Zustand

Digitized by Google

Kapitel 1 (Einleitung) gibt einen Überblick über die Geschichte der Kryptographie, die Grundbegriffe der Informationstheorie und die Klassifikation kryptographischer Systeme. Kapitel 2 behandelt klassische Verfahren (Caesar, Vigenère, Hill, Permutationschiffren) und ihre Kryptanalyse. Kapitel 3 führt in die Theorie der endlichen Körper und Polynomringe ein, soweit sie für die Blockchiffren benötigt wird. Kapitel 4 beschreibt DES und AES mit vollständigen Implementierungsbeispielen in C. Kapitel 5 behandelt Betriebsarten (ECB, CBC, CFB, OFB, CTR) und Padding-Verfahren. Kapitel 6 (Asymmetrische Verfahren) enthält RSA, Diffie-Hellman und elliptische Kurven. Kapitel 7 (Hashfunktionen und MACs) behandelt SHA-2, SHA-3 und HMAC. Kapitel 8 (Protokolle) beschreibt TLS 1.3, Kerberos und SSH. Kapitel 9 (Praktische Sicherheit) diskutiert Seitenkanalangriffe, Zufallszahlen und Schlüsselverwaltung. Kapitel 10 (Ausblick) gibt einen Ausblick auf Post-Quanten-Kryptographie und homomorphe Verschlüsselung.

Die Stärken des Buches liegen in der konsequenten Verbindung von Theorie und Praxis. Jedes Verfahren wird zunächst mathematisch motiviert, dann vollständig implementiert und schließlich kryptanalytisch bewertet. Die Implementierungen sind in C geschrieben, kommentiert und auf einer beiliegenden CD-ROM enthalten. Sie sind bewusst einfach gehalten und nicht für den produktiven Einsatz optimiert, was ihren Lehrwert erhöht. Die Übungsaufgaben sind abgestuft und enthalten auch Programmierprojekte, deren Lösungen teilweise im Anhang skizziert werden.

Schwächen sind vor allem in der Behandlung moderner Themen zu finden. Die Kapitel zu elliptischen Kurven und zu Post-Quanten-Kryptographie sind zu knapp und bleiben an der Oberfläche. Auch die Behandlung von Seitenkanalangriffen ist unvollständig; Timing-Angriffe werden nur am Rande erwähnt, Cache-Angriffe gar nicht. Die Literaturliste ist veraltet und enthält kaum Arbeiten nach 2010. Einige Beweise sind zu knapp geführt und setzen mehr Vorwissen voraus, als der Anfänger mitbringt. Der Index ist lückenhaft.

Insgesamt ist das Buch eine gute Einführung für Studierende der Informatik und Mathematik, die sich mit Kryptographie beschäftigen wollen. Es ersetzt jedoch nicht die Lektüre aktueller Forschungsliteratur. Für eine zweite Auflage wünsche ich mir eine Überarbeitung der Kapitel 9 und 10, eine aktualisierte Literaturliste und einen vollständigen Index. Die Implementierungen sollten auf eine moderne Sprache wie Rust oder Python portiert werden, da C für viele Leser eine Hürde darstellt.

Ich vergebe 3 von 5 Punkten und empfehle das Buch als Lehrbuch für Einsteiger, nicht als Nachschlagewerk für Fortgeschrittene.

Deliri d'amor divino, e Cantate a voce sola e Continuo, alle in der Zeit von 1693 bis 1706.

Brevis, sc. nota, die kurze Note, Note von 2 Schlägen; sie gilt 2 volle Takte, und ist folgendermaßen gestaltet:

Heutzutage kommt sie nur noch in Fugen und Chorälen, und am Schlusse von Tonstücken bisweilen vor.

Brewer, (spr. Bruer), Thomas, ein englischer Komponist und Virtuos auf der Viola da gamba, blühte um die Mitte des 17. Jahrh., und war im Christ-Hospitale in London erzogen. Er hat viele Fantasien für sein Instrument gesetzt, und außerdem finden sich in Hilton's Collection (1752) manche Kanons und Lieder, sogenannte Catches, von seiner Arbeit. Besonders bekannt geworden ist sein Gesang: Turn Amarillys to thy swain, der 1673 zuerst in dem Musical Companion mitgetheilt wurde.

Bricci, (spr. Britschi), Teodoro, ein ital. Komponist, welcher um die Mitte des 16. Jahrh. lebte. Gedruckt sind von ihm: Madrigalen zu 5, 6 und 12 Stimmen, Venedig 1567.

Briccialdi, (spr. Britschaldi), Giulo, einer der berühmtesten Flötenvirtuosen unserer Zeit, geb. zu Terni im Kirchenstaate den 1. März 1818. Sein Vater, ein Gutsbesitzer, unterrichtete ihn zuerst selbst auf der Flöte, starb jedoch frühzeitig. Später ging B. gegen den Willen seiner Angehörigen nach Rom, lebte dort vom Spielen in Theaterorchestern und vom Unterrichtgeben; dabei nahm er Kompositionsunterricht bei Ravagli, Professor des Gesanges an der vatikanischen Kapelle. Von der Capella di Sta. Cecilia zum Professore di flauto ernannt, unternahm er 1833 seine Kunstreisen durch Mittel- und Unteritalien, wurde 1837 in Neapel Lehrer des Grafen von Syrakus (Bruders des Königs), den er 10 Monate unterrichtete, und begab sich 1839 nach Oberitalien. Nach Wien kam er im J. 1841. Seine Fertigkeit ist eminent, und seine Kompositionen — Fantasien über italienische Opernthema's, Variationen, Konzerte, auch Studien — sind nur darauf berechnet, diese in's glänzendste Licht zu setzen; innern Werth haben sie weiter nicht.

Briegel, Wolfgang Karl, geb. 1626, war zuerst Organist in Stettin, dann um 1650 Hofkantor in Gotha, und erhielt endlich 1670 den Ruf als Kapellmeister nach Darmstadt, wo er im J. 1710 starb. Seiner geistlichen und Instrumental-Kompositionen sind sehr viele, und wurden sie zu ihrer Zeit ganz ungemein geschätzt; in Gerber's Lexikon findet man ein langes Verzeichniß derselben, und führen wir daraus nur einige an: Geistliche Arien, erstes Zehen, von 1 und 2 Singstimmen, nebst beigefügten Ritournellen mit 2 und mehr Violen, sammt dem Bass cont., Gotha 1660; geistliche Arien und Konzerte, Erfurt 1652; Evangelische Gespräche auf die Sonn- und Haupt-Festtage von Advent bis Sexuagesimä, mit 5 bis 10 Stimmen, Mühlhausen 1660; geistliche Arien, zweites Zehen, Mühlhausen 1661; musikalischer Rosengarten von 1, 2, 3, 4 und 5 Singstimmen, nebst dazu gehörigen Instrumenten, Gotha 1658; Dank-, Lob- und Betlieder, Mühlhausen 1663; Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen, auf Kornetten und Trombonen zu gebrauchen,

Digitized by Google

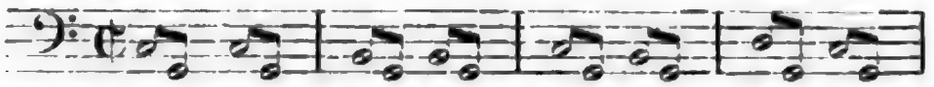
Leipzig 1669; Paduanen, Gagliarden, Ballete und Couranten von 3 und 4 Instrumenten, Erfurt 1652; Musikalisches Tafel-Konfekt, bestehend in lustigen Gesprächen und Konzerten, Frankfurt a. M. 1672, u. s. w.

Brignoli, (spr. Brinjoli), Giacomo, ein ital. Komponist, der zu Ende des 16. Jahrh. lebte; in Bonometti's Parnassus musicus Ferdinandaeus finden sich einige Sachen von ihm.

Brillant, ital. brillante, glänzend, schimmernd, eine Bezeichnung für einen lebhaft gehobenen, präcisen und kräftig klaren Vortrag.

Brillenbässe, oder Brillen, ital. Occhiali, werden spottweise die Bässe folgender Art genannt:

Beisp. 69.



wie sie häufig bei Rossini, und den modernen Italienern überhaupt, vorkommen.

Brioso, oder con Brio, lebhaft, schwungvoll, mit Leben und Feuer, wird als Vortragsbezeichnung entweder allein gebraucht, oder der Tempobezeichnung beigefügt, z. B. Allegro con brio oder Allegro brioso.

Britton, Thomas, um die Mitte d. 17. Jahrh. in Higham-Ferrers in Northamptonshire im J. 1657 geb., kam nach London zu einem Kohlenhändler in die Lehre, betrieb später das Kohlengeschäft auf eigene Rechnung, und studirte dabei eifrig Chemie und Musik, in welcher letzteren Kunst er es bald in theoretischer und praktischer Beziehung zu großer Geschicklichkeit brachte. Berühmt waren die Konzert-Gesellschaften, die er in seinem Hause gab, und in denen die berühmtesten Virtuosen, die damals in London waren, ihre Vorträge hören ließen; auch war seine Instrumenten- und Musikalien-Sammlung sehr ausgezeichnet. Er starb im Sept. 1714 in einem Alter von 60 Jahren, wie man sagt vor Schrecken über einen Bauchredner, der aus Witz ihm mit einer übernatürlich klingenden Stimme sein Ende prophezeiet hatte.

Brivio, Carlo Francesco, ausgezeichneter Sänger und Singmeister, der bis zum J. 1720 auf mehreren ital. Bühnen geglänzt hatte, von da ab sich aber bloß der Unterweisung im Gesange widmete, und in Mailand jene berühmte Schule stiftete, aus der viele berühmte und ausgezeichnete Künstler, wie z. B. Salimbeni, Appiani u. s. w. hervorgingen. Er hat neben mancherlei Vokalsachen auch einige Opern komponirt, z. B. l'Inconstanza delusa, Gianguir.

Brixi, Franz Xaver, geb. zu Prag im J. 1732, erhielt seine erste Bildung auf der Schule zu Cosmonos, wo ihm auch sein Verwandter Simon Brixi gründlichen Unterricht in der Musik gab. Dieser Kunst widmete er sich nach vollendetem Schulkursus gänzlich, und galt bald für einen der fertigsten Organisten und gewandtesten Komponisten. Er war Organist und Chordirektor an mehreren Kirchen in Prag, und zuletzt Kapellmeister an der Metropolitankirche daselbst; gest. ist er im J. 1771 bei den barmherzigen Brüdern. Seine Fruchtbarkeit im Komponiren war ungeheuer; so schrieb er z. B. 52 große und 24 kleinere Messen, eine Unzahl von Litaneien, Vespern, Offertorien und Gradualen, auch Opern, Operetten und mehrere Oratorien, nicht gerechnet die vielen Orgel- und Klavierstücke — und das Alles

Digitized by Google

während eines bloß 39jährigen Lebens. Seine Manier war munter und gefällig; aber er hat sie leider auch in seine Kirchenmusiken übertragen, was ihm den Vorwurf zugezogen hat: seine Messen u. s. w. klängen wie Schenkenmusik.

Brixi, Victorin, ein Brudersohn von des Vorigen Vater, geb. im J. 1717 zu Pilsen in Böhmen, und gest. 1792 zu Podiebrad als Schulrektor und Organist. Seine Anlagen entwickelten sich schon sehr früh, und im Alter von kaum 7 Jahren kam er zu seiner Mutter Bruder, dem Pfarrer Victorin Zadolsky in Skalsko, wo er den ersten Musik- und Schulunterricht erhielt; darauf kam er als Diskantist in den Singchor zu Altwasser, und von da auf die lateinische Schule in Cosmonos, wo er auch später zwei Jahre als Organist angestellt war. Bis zu seiner Berufung nach Podiebrad hielt er sich als Musiklehrer eine Zeit lang in Reichenberg auf (bis zum Jahre 1737, wo er Organist wurde; das Rektorat erhielt er 1747). Seine Kirchenkompositionen, meist Manuscript, wurden sehr geschätzt, und ebenso seine Kompositionen für das Klavier; auf diesem Instrumente war er so ausgezeichnet, daß ihn der Kaiser Franz I., der ihn in Wien hörte, zum Hofcembalisten machen wollte. Er nahm aber diese Stellung nicht an, eben so wenig wie eine andere, die ihm sein Vetter, der Konzertmeister Franz Benda, am preußischen Hofe verschaffen wollte.

Brizzi, Antonio, ein vortrefflicher Tenorist, geb. zu Bologna im J. 1774, und Schüler des berühmten Anastasio Masso. In seinem 24. Jahre sang er zum ersten Male auf dem Theater in Mantua, dann auf den bedeutendsten übrigen ital. Theatern und in Wien; darauf berief ihn Napoleon an die große Oper nach Paris, aber er blieb daselbst nur zwei Jahre, und ging darauf als Hof- und Kammersänger nach München, wo er im J. 1835, aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen und reich pensionirt, noch lebte. Seine Stimme war von erster Schönheit und großem Umfange, seine Manier ausgezeichnet, und sein Aeußeres, wie seine Aktion, gewinnend und fein. Sein Bruder, Ludovico B., geb. zu Bologna 1765 und gest. daselbst den 29. Aug. 1837, war ebenfalls ein guter Tenorist, der bis ziemlich zum J. 1818 auf italienischen Bühnen sang, sich aber dann in Bologna als Singlehrer habilitirte, und als solcher auch am dortigen musikalischen Lyceum angestellt wurde. Seine Methode wurde sehr gerühmt.

Broadwood, (spr. Brodwudd), ist die Firma einer der berühmtesten englischen Pianofortefabriken, die schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gegründet worden ist. Namentlich sind die Flügel ausgezeichnet, die durch ihren sonoren und tragenden Ton sich besonders für den Konzertsaal eignen.

Broche, (spr. Brosch'), [....], geb. zu Rouen den 20. Febr. 1752, und gest. daselbst den 28. Sept. 1803, kam als schon geschickter Orgelspieler in seinem 20. Jahre nach Paris, blieb aber nur kurze Zeit daselbst, da er zum Organisten in Lyon ernannt wurde. Hier litt es ihn auch nur kurze Zeit, da er einen unwiderstehlichen Drang nach Vervollkommnung in sich fühlte, und zu dem Ende beschloß, nach Italien zu gehen, um noch bei dem berühmten Padre Martini in Bologna einen Kompositionskursus durchzumachen. Der große Tongelehrte nahm ihn auch wohlwollend unter die Zahl seiner Schüler auf, und war so wohl mit seinen Fortschritten zufrieden, daß er ihn für würdig hielt, in die philharmonische Akademie aufgenommen zu werden, was auch geschah. Nachdem er Bologna verlassen hatte, besuchte er noch verschiedene

Digitized by Google

J. 1811 lebte. — Ihr Sohn, Peter B., geb. den 4. Aug. 1779 zu München, war ein recht tüchtiger Musiker, spielte gut Klavier und Violine, und komponirte außer Sonaten, Variationen, Gesängen, auch noch die Musik zu mehreren Ballets, die in München mit Succeß aufgeführt wurden. Er war als Orchestermitglied theils in Mannheim und Stuttgart, theils in München angestellt, und hatte im Klavierspielen Kleinheinz und Streicher, auf der Violine Held und Eck, und in der Komposition Schlecht zu Lehrern. — Seine Schwester, Marie Johanne B., war den 13. Jan. 1775 in Mainz geb., und trat schon im J. 1782 in Kinderrollen auf; dann wurde sie weiter ausgebildet, (man sagt von Leopold Mozart in Salzburg), und debutirte 1790 in München mit Erfolg. Nach ihrer Verheirathung mit dem Tänzer Renner (im J. 1792) machte sie auch eine Reise nach Berlin, wo sie mit Beifall auftrat, und war nachher in Mannheim, München, Wien und Bamberg engagirt. Seit 1811 fehlen die Nachrichten über sie. Ausgezeichnet soll sie namentlich im Soubrettenfach gewesen sein.

Broschi, (spr. Broski), Carlo, bekannter unter dem Namen Farinelli, der berühmteste und bewundertste Sänger des vorigen Jahrh., geb. zu Neapel den 24. Jan. 1705. Der Name Farinelli soll nach Einigen von farina (Mehl) hergeleitet sein, weil der Vater des Sängers, Salvatore Broschi, Mehlhändler gewesen sein soll; eine andere Lesart ist die, daß ihm der Name Farinelli darum gegeben wurde, weil er im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn die drei Brüder Farina, welche in Neapel zu den besten Dilettanten und Kunstfreunden gehörten, zu Patronen hatte. Der Pater Sacchi, von dem wir eine Biographie des Sängers haben, will auch die Beweise in Händen gehabt haben, nach denen Farinelli von altem Adel gewesen sei. Doch dem sei wie ihm wolle; Eins steht fest, und das ist, daß Farinelli sich der Kastration unterworfen hat; ob aus Spekulation oder durch einen unglücklichen Sturz veranlaßt, ist nicht zu untersuchen. Kam es doch in Italien zu häufig vor, daß ein Unglücksfall letzterer Art zur Beschönigung der infamen Spekulation dienen mußte, und kann man es wenigstens doch einigermaßen für einen Ersatz halten, wenn die Verstümmelung mit einer schönen Stimme erkauft wurde, wie dies bei B. oder Farinelli (wie wir ihn fortan, als unter diesem Namen bekannter, nennen wollen) der Fall war, der die schönste Sopranstimme hatte, die es vielleicht je gegeben. Um die Ausbildung derselben machte sich der berühmte Porpora verdient, in dessen Schule Farinelli aufgenommen wurde, nachdem er von seinem Bruder in den ersten Elementen der Musik unterrichtet worden war. Nach vollendeten Studien ließ er sich in Konzerten und Gesellschaften, besonders bei den obengenannten Brüdern Farina hören, und als er seinen Lehrer Porpora im J. 1722 nach Rom begleitete, war er schon im südlichen Italien unter dem Namen il ragazzo (der Knabe) berühmt und gefeiert. Hier in Rom auf dem Theater Aliberti, für das Porpora die Oper Eomene geschrieben hatte, trat nun Farinelli zuerst auf die Bühne, und bezauberte Alles, namentlich durch einen Wettstreit, den er mit einem vielbewunderten deutschen Trompeter bestand. Porpora hatte nämlich für Farinelli und den Deutschen eine Arie geschrieben, in der zu Anfang des Ritornell's sowohl, wie der Arie, ein lang ausgehaltener Ton vorkam; diesen setzte nun der Trompeter im Pianissimo an, steigerte die Intensität des Tones bis zum stärksten Forte und ließ ihn allmälig wieder in's

Digitized by Google

Gesicht, und ihre Augen waren so groß und so schwarz, daß sie fast das ganze Gesicht einnahmen. Sie hatte ein Kleid von weißem Musselin an, das ihr bis auf die Füße reichte, und ihre Haare waren mit einer Rose geschmückt. Sie war ganz allein, und ihre Augen waren auf mich gerichtet. Ich ging auf sie zu, und sie sah mich an, ohne sich zu rühren. Ich sah sie an, ohne mich zu rühren

...ment of the Bible, and the Apocrypha, and the Book of Common Prayer, and the Psalms, and the Hymns, and the Liturgy, and the Sermons, and the Lectures, and the Tracts, and the Pamphlets, and the Books, and the Periodicals, and the Newspapers, and the Magazines, and the Reviews, and the Quarterlies, and the Monthlies, and the Weeklies, and the Dailies, and the Almanacs, and the Directories, and the Guides, and the Handbooks, and the Manuals, and the Catechisms, and the Primers, and the Spelling-books, and the Grammars, and the Dictionaries, and the Encyclopædias, and the Cyclopædias, and the Histories, and the Biographies, and the Memoirs, and the Autobiographies, and the Diaries, and the Letters, and the Correspondences, and the Collections, and the Anthologies, and the Selections, and the Extracts, and the Abridgments, and the Epitomes, and the Compendiums, and the Digests, and the Indexes, and the Tables of Contents, and the Prefaces, and the Introductions, and the Dedications, and the Inscriptions, and the Epitaphs, and the Mottoes, and the Devices, and the Emblems, and the Symbols, and the Allegories, and the Parables, and the Fables, and the Myths, and the Legends, and the Traditions, and the Folk-lore, and the Superstitions, and the Omens, and the Portents, and the Prodigies, and the Miracles, and the Wonders, and the Signs, and the Tokens, and the Warnings, and the Premonitions, and the Presentiments, and the Dreams, and the Visions, and the Trances, and the Ecstasies, and the Raptures, and the Inspirations, and the Revelations, and the Oracles, and the Prophecies, and the Predictions, and the Forecasts, and the Prognostications, and the Auguries, and the Divinations, and the Soothsayings, and the Fortune-telling, and the Astrology, and the Palmistry, and the Phrenology, and the Physiognomy, and the Graphology, and the Chiromancy, and the Necromancy, and the Witchcraft, and the Sorcery, and the Magic, and the Black Art, and the Spells, and the Incantations, and the Charms, and the Amulets, and the Talismans, and the Philtres, and the Love-potions, and the Poisons, and the Antidotes, and the Remedies, and the Cures, and the Quackeries, and the Nostrums, and the Patent Medicines, and the Pills, and the Ointments, and the Lotions, and the Liniments, and the Embrocations, and the Plasters, and the Bandages, and the Lint, and the Cotton-wool, and the Sponges, and the Leeches, and the Cupping-glasses, and the Lancets, and the Scalpels, and the Forceps, and the Probes, and the Tourniquets, and the Splints, and the Crutches, and the Wooden Legs, and the Artificial Limbs, and the Trusses, and the Spectacles, and the Eye-glasses, and the Lorgnettes, and the Opera-glasses, and the Telescopes, and the Microscopes, and the Magic-lanterns, and the Dissolving Views, and the Panoramas, and the Dioramas, and the Cosmoramas, and the Phantasmagoria, and the Peep-shows, and the Shows, and the Exhibitions, and the Museums, and the Picture-galleries, and the Collections, and the Curiosities, and the Antiquities, and the Relics, and the Mummies, and the Stuffed Animals, and the Skeletons, and the Fossils, and the Petrifactions, and the Geological Specimens, and the Minerals, and the Crystals, and the Precious Stones, and the Gems, and the Jewels, and the Ornaments, and the Trinkets, and the Bijouterie, and the Knick-knacks, and the Gimcracks, and the Toys, and the Dolls, and the Puppets, and the Marionettes, and the Jumping-jacks, and the Tops, and the Hoops, and the Balls, and the Kites, and the Bows and Arrows, and the Catapults, and the Blowpipes, and the Pea-shooters, and the Popguns, and the Squirts, and the Water-pistols, and the Squibs, and the Crackers, and the Fireworks, and the Rockets, and the Catherine-wheels, and the Roman Candles, and the Blue Lights, and the Red Lights, and the Green Lights, and the Fire-balloons, and the Fire-balls, and the Fire-works, and the Fire-engines, and the Fire-escapes, and the Fire-brigades, and the Fire-men, and the Fire-proof Safes, and the Fire-proof Doors, and the Fire-proof Floors, and the Fire-proof Ceilings, and the Fire-proof Walls, and the Fire-proof Roofs, and the Fire-proof Houses, and the Fire-proof Everything.

Fulnek in Mähren im J. 1731. Mit 20 Jahren trat er in den Orden der heiligen Schulen, und erhielt den Namen Damasus a Sto. Hieronymo, zeichnete ſich neben der Muſik auch in den Wiſſenſchaften aus, und bekleidete lange Zeit das Amt eines Präfekten und Profeſſors der Philoſophie in Nikolsburg. Darauf berief ihn der Erzbiſchof von Olmütz als Regens nach Kremſier, von da kam er im J. 1775 als Rektor nach Freiberg, und im J. 1778 endlich als Rektor und Pfarrverweſer nach Weißwaſſer, wo es ihm aber nicht behagte, und er im J. 1787 nach Freiberg zurück verſetzt wurde. Hier ſtarb er auch den 16. Sept. 1798. Dittersdorf nannte ihn ſeinen „Papa im Kirchenſtyle" und ſeine Kompoſitionen beſtehen in 50 großen und kleinen Meſſen, Offertorien für alle Sonn- und Feſttage des ganzen Jahres, vielen Litaneien, Reſponſorien, Salve u. ſ. w.; beſonders ausgezeichnet ſollen jene Kompoſitionen ſein, die er Adventualia und Quadrigesimalia nannte. Ferner ſchrieb er eine Anleitung zu allen Inſtrumenten in lateiniſcher Sprache, nebſt Zeichnung der Inſtrumente, dann eine Geſangſchule und auch De Directione Musices et de regulis Compositionis. Seine Sachen ſind nicht gedruckt, und befinden ſich zerſtreut in mähriſchen und ſchleſiſchen Kloſterbibliotheken.

Broſſard, Sebaſtian de, ein gelehrter franzöſiſcher muſikaliſcher Schriftſteller und Komponiſt, geb. im J. 1660 und geſt. zu Meaux den 10. Aug. 1730 als Groß-Kaplan und Kapellmeiſter, nachdem er vorher Präbendarius und Kapellmeiſter am Münſter in Strasburg geweſen war. Er war der erſte, der ſich ernſtlich in Frankreich mit der muſikaliſchen Literatur beſchäftigte, und ſein Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités de la Musique etc., Paris 1703, iſt das erſte derartige Werk im Franzöſiſchen, und kann in einzelnen Theilen noch heutzutage ganz wohl, trotz einzelner Unzulänglichkeiten, neben den vielen ihm nachgefolgten Arbeiten dieſer Gattung beſtehen. Ferner hat man von ihm eine Brochure: Lettre en forme de dissertation, à Mr. Demotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le pleinchant et la Musique, Paris 1792; auch ſind in der Pariſer Bibliothek Materialien zu einer Geſchichte der Muſik vorhanden. Seine eigene, ausgeſuchte muſ. Bibliothek überließ er dem König Ludwig XIV., der ihm eine Penſion dafür ausſetzte. Es bleibt uns nun noch von ſeinen Kompoſitionen zu ſprechen übrig; ſie beſtehen in den verſchiedenartigſten Stücken für die Kirche — Meſſen, Motetten, Miſerere's u. ſ. w. — und einigen Liederſammlungen.

B rotundum, ſ. Verſetzungszeichen.

Brown, (ſpr. Braun), John, engl. Geiſtlicher, kenntnißreicher muſ. Schriftſteller und auch Komponiſt, geb. den 5. Nov. 1715 zu Rothbury in Northumberland. Er ſtudirte zu Cambridge und wurde in Oxford Doktor der Muſik. In der Revolution von 1745 griff er, trotzdem er ſchon ein geiſtliches Amt bekleidete, zu den Waffen, und focht mit Unerſchrockenheit und Tapferkeit in den Reihen der Regierungstruppen. Darauf hatte er nacheinander mehrere Pfarrſtellen inne und zuletzt im J. 1769 eine in Newcaſtle, wo er, in einem Anfalle von Melancholie, den 23. Sept. 1766 ſich mit einem Raſirmeſſer den Hals abſchnitt. Von ſeinen Schriften ſind zu nennen: A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music, London 1763; in

Digitized by Google

einer zweiten Auflage, London 1764, heißt das Werk: The history of the rise and progress of poetry through its several species. Es wurde in's Französische, Italienische, und von Eschenburg in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: „Doktor Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, u. s. w.", Leipzig 1769. Eine Kritik seines Werkes hat B. auch in einer besondern Schrift im J. 1764 beantwortet. — Von seinen Kompositionen wird besonders das Oratorium: the cure of Saul hervorgehoben.

Brown, John, ein schottischer Maler, geb. zu Edinburg im J. 1752, reiste lange in Italien, und fixirte sich endlich 1786 in London als Portraitmaler, starb aber schon im J. 1787. Besonders bekannt ist er geworden durch seine: Letters on the poetry and music of the Italian opera, die nach seinem Tode im J. 1789 herauskamen.

Bruck, Arnold von, auch Pruck geschrieben, ein Komponist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Von seinen Werken hat man weiter nichts auffinden können als einige Choralmelodien, die Walther in sein Cantionale (1544) mit aufgenommen hat; doch sollen sich auch auf der Münchner Bibliothek einige gedruckte Lieder aus dem J. 1534, und einige Messen im Manuscript befinden. Er stand seiner Zeit in hohem Ansehen.

Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul, Reichsgraf von, geb. zu Pförten im J. 1772 und gest. am 9. Aug. 1837, erhielt eine ausgezeichnete Erziehung, ward im 18. Jahre Jagdjunker und dann Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen. Im J. 1813 machte er als Major im Generalstabe den Feldzug mit, und 1814 wurde er in Berlin Intendant der königl. Schauspiele, der Museen und der Hofmusik; seine Verdienste namentlich um die Oper durch die Herbeiziehung bedeutender Kräfte, z. B. einer Milder, Seidler, eines Bader, Fischer u. s. w., so wie durch die würdige Ausstattung Gluck'scher, Mozart'scher u. verschiedener anderer Meisterwerke, stehen noch in dankbarstem Andenken. Auch ist nicht zu vergessen, daß er es war, der C. M. von Weber's großes Talent zuerst zu schätzen wußte, und dessen Opern in Deutschland heimisch machte.

Brugger, Dr. J. D. C., geb. den 23. Oct. 1796 zu Freiburg im Breisgau, woselbst er auch seine gesammte Schul-, Universitäts- und Musikbildung erhielt. Schon im 9. Jahre spielte er Violine und sang im Chore am Münster seiner Vaterstadt, und versäumte auch später neben seiner wissenschaftlichen, seine musikalische Ausbildung nicht; so errichtete er in Gemeinschaft mit dreien seiner akademischen Freunde ein Gesangs- und später auch ein Streichquartett. Im J. 1819 komponirte er, als Sprecher der deutschen Burschenschaft, die patriotischen Gesänge für dieselbe von Körner, Arndt, Schiller, Seume, Jacobi u. s. w., und leitete die akademischen Konzerte und sonstigen musikalischen Aufführungen. Nachdem er Professor am Freiburger Gymnasium geworden war, übernahm er auf Anordnung des Ministeriums die Leitung des Gesangunterrichts, und gab auch zu diesem Behufe eine praktische Gesangschule heraus; später im J. 1836 hat er auch eine Anleitung zum Sing-Unterricht in Volksschulen verfertigt. (Viele Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre und für vier Männerstimmen; eine

Digitized by Google

deutſche Meſſe für vier Singſtimmen ohne Begleitung; Bearbeitung von mehreren Hymnen Orlando Laſſo's u. ſ. w.)

Bruhn, Nikolaus, geb. um 1666 zu Schwabſtädt im Schleswig'ſchen, wo ſein Vater, Paul B., Organiſt war. Von dieſem zum fertigen Klavier- und Orgelſpieler herangebildet, kam er, um auch noch andere Inſtrumente ſpielen zu lernen, zu ſeinen ältern Bruder Peter, der in Lübeck Rathsmuſikus war. Hier erwarb er ſich bedeutende Fertigkeit auf der Violine und Viola da gamba, und nahm auch bei Buxtehude Kompoſitionsunterricht. Auf des Letzteren Empfehlung erhielt er eine Anſtellung in Kopenhagen, und von da wurde er nach Huſum berufen, wo er im J. 1697 leider ſchon ſtarb. Neben ſeiner für ſeine Zeit wirklich bedeutenden Fertigkeit auf der Violine, der Orgel und dem Klavier, hat er auch ſehr gründliche und dabei gefällige Kompoſitionen geliefert, die aber nicht gedruckt ſind. Walther ſtellt ſeine Sachen für Klavier, Mattheſon die für die Orgel am höchſten; ſeine Manier war die des Buxtehude.

Brumel, (ſpr. Brümel), Antoine, oder Bromel, ein berühmter franzöſiſcher Kontrapunktiſt, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. blühend, ein Zeitgenoſſe des Josquin, und wie dieſer ein Schüler Ockenheim's. Glarean ſowie Forkel zählen ihn zu den bedeutendſten Meiſtern ſeiner Zeit, und der Erſtere hat in ſeinem Dodecachordon, und der Letztere in ſeiner Geſchichte der Muſik mehrere Stücke von ihm mitgetheilt. Drei ſeiner Meſſen befinden ſich auch in der von Andrea Antiquis, Rom 1516, herausgegebenen Sammlung: Liber quindecim Missarum electarum, quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt; ferner finden ſich Stücke von B. in den: Selectae, artificiosae et elegantes Fugae etc. von Jac. Paix (Paris 1587), auf der Münchner Bibliothek und in Walther's Cantionale, ſowie in den Archiven der päbſtlichen Kapelle in Rom.

Brummeiſen, ſ. Maultrommel.

Brummhorn, die hie und da gebräuchliche Benennung für die Orgelſtimme Krummhorn (ſ. d.).

Brun, (ſpr. Bröng), Jean, geb. zu Lyon am 6. April 1759, bildete ſich in Paris zu einem ausgezeichneten Waldhorniſten, und wurde 1786 als erſter Horniſt am Orcheſter der großen Oper angeſtellt. 1792 ging er nach London, erhielt bald darauf einen Ruf nach Berlin, und 1805 war er wieder in Paris, wo er aber ſchon im folgenden Jahre ſich das Leben nahm, indem er ſich mit Schwefeldampf erſtickte. Er hat auch einen Lack erfunden, mit dem das Horn von innen überzogen wird, und der ſich als praktiſch erwieſen hat, indem er erſtens alle etwaigen Unebenheiten ausglättet, dann das Abfärben des Meſſings beim Stopfen der Töne verhütet und endlich das Inſtrument von dem ſich gewöhnlich erzeugenden Grünſpan rein hält.

Brun, le, ſ. Lebrun.

Brunelli, Antonio, ein ausgezeichneter Komponiſt zu Anfang des 17. Jahrh., war erſt Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Prato, dann an der San Miniato in Florenz, und endlich des Großherzogs von Toskana. (Motetten, Madrigalen, Kanzonetten, Esercizi ad una e due voci, la Sacra Cantica, a 1—4 voci u. ſ. w.; auch ein Werk über verſchiedene Arten des doppelten Kontrapunktes, und über den ſogenannten Contrapunto ella mente (improviſirten Kontrapunkt).

Digitized by Google

Brunetti, Giovanni, Kapellmeiſter an der Kathedrale von Urbino, lebte zu Anfang des 17. Jahrh. In Venedig ſind 1625 vierundzwanzig fünfſtimmige Motetten von ihm gedruckt worden. Wahrſcheinlich iſt der von Walther angeführte Giovanni Brunnetti, ebenfalls ein Kirchenkomponiſt, mit dem Obigen eine und dieſelbe Perſon.

Brunetti, Gaëtano, geb. zu Piſa im J. 1753, wo ſein Vater Kapellmeiſter am Dom war, und ihm auch den erſten Unterricht gab. Dann ging er aber nach Florenz, und bildete ſich unter Nardini zu einem vortrefflichen Violiniſten, der Italien und Deutſchland durchreiſte, und auch eine Zeit lang in Mannheim angeſtellt war, wo ihn im J. 1778 Mozart hörte und ſein Talent ſehr ſchätzte. Zu Ende des Jahres 1779 begab er ſich nach Paris, und ließ daſelbſt ſeine erſten Kompoſitionen erſcheinen; darauf wurde er von Boccherini als erſter Violiniſt nach Madrid berufen, und hatte dieſem Komponiſten, neben ſeiner Stellung auch in künſtleriſcher Beziehung mancherlei zu verdanken. Trotzdem bewies er ſich undankbar, und intriguirte gegen Boccherini (ſ. d. Art.) und ſoll dieſen ſogar aus ſeiner Stellung als Kapellmeiſter des Königs verdrängt haben. Geſtorben iſt B. im J. 1807 in der Nähe von Madrid an einem Schlagfluß, der durch den Schrecken über die Einnahme Madrids durch die Franzoſen herbeigeführt worden war. — Als Komponiſt war B. ſehr fruchtbar, aber durchaus bloßer Nachahmer; gedruckt ſind von ſeinen Sachen: Sechs Trio's für zwei Violinen und Baß, ein Heft Quartette, drei Hefte Duo's für zwei Violinen, ſechs Sextetten für Streichinſtrumente und ein Heft Quintetten; weit zahlreicher ſind ſeine ungedruckten Kompoſitionen, beſtehend in einer Maſſe von Symphonien und Ouverturen, Quartetten, Quintetten, Trio's, Duo's, Divertiſſements, Sonaten, Variationen, Harmoniemuſiken u. ſ. w. u. ſ. w.

Brunetti, Giovanni Gualberto, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Piſa um's J. 1760, erhielt ſeines Vaters Stelle am Dom in Piſa, und hat ſich durch verſchiedene Opern bekannt gemacht, z. B. Lo Sposo di tre, Marito di nessuna; le Stravaganze in Campagna; Bertoldo e Bertoldina; Demofoonte; le Nozze per invito; Fatima; auch hat er viele Kirchenmuſiken verfaßt.

Bruni, Antoine Barthelemy, geb. zu Coni in Piemont den 2. Febr. 1759, ein ausgezeichneter Violinſpieler und angenehmer Komponiſt. Seine Lehrer waren auf der Violine Pugnani und in der Kompoſition Spezziani in Novara. In ſeinem 22. Jahre kam er nach Paris, und wurde als Violiniſt an der Comédie italienne angeſtellt, ließ auch mehrere Kompoſitionen, Sonaten, Duo's, Quartette u. ſ. w. erſcheinen, von denen namentlich die Duo's geſchätzt wurden. Bis zum J. 1801 bekleidete er nacheinander die Stellen eines Chef d'orchestre am Théâtre Montansier, an der Opera-comique und italieniſchen Oper; dann zog er ſich nach Paſſy zurück, wo er lange Zeit in Ruhe lebte, und erſt im J. 1816 wieder mit einer Oper le Mariage par Commission hervortrat, die aber keinen Erfolg hatte. Kurze Zeit darauf kehrte er in ſein Vaterland zurück, und ſtarb zu Coni im J. 1823. Man hat von ihm 16 Opern und Operetten, die ſich durch angenehme Melodien, dramatiſchen Effekt und gute Inſtrumentation auszeichnen; außerdem gab er auch eine Nouvelle méthode de Violon etc. und eine für Altviola heraus.

Brunmayer, Andreas, geb. zu Lauffen im Salzburgiſchen, war zu Anfang

Digitized by Google

unſers Jahrh. Organiſt an der St. Petrikirche in Salzburg, und als Komponiſt ſehr geſchätzt. Er war ein Schüler Michael Haydn's, dann Albrechtsberger's und Kotzeluch's im Klavierſpielen. (Sehr gute Kirchenſachen und Kantaten; dann Lieder mit Klavierbegleitung, Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten u. ſ. w. für Klavier, mehrſtimmige Geſänge, Quintetten für Blasinſtrumente, von denen C. M. von Weber mit großer Achtung ſprach; auch hat er ſich in komiſchen Opern verſucht, von denen aber nichts bekannt geworden iſt.)

Brunner, Adam Heinrich, ein Mönch zu Bamberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.; man hat von ihm: Cantiones Marianae, oder teutſche marianiſche Lieder über jeden Titel der Lauretaniſchen Litaney, mit zwei, drei, vier oder mehr Geigen, Bamberg 1670; Seraphiſche Tafelmuſik, 64 de vener. Sacramento handelnde Arien, von einer Singſtimme, zwei Violinen und Generalbaß, Augsburg 1693.

Brunner, Chriſtian Traugott, geb. den 12. Dec. 1792 zu Brünlos im ſächſiſchen Erzgebirge, wo er auch vom Schullehrer den erſten Muſikunterricht erhielt; ſeine weitere Ausbildung erhielt er auf dem Lyceum in Chemnitz, wo er Chorpräfekt und ſpäter Organiſt wurde; als ſolcher und als Muſiklehrer lebt er auch noch in genannter Stadt. Er hat eine Unmaſſe von inſtruktiven Klavierſtückchen in die Welt geſchickt, die außer ihrer Brauchbarkeit für Anfänger weiter keinen Vorzug haben; außerdem hat er auch einige Liederhefte für eine und mehrere Singſtimmen verfaßt.

Bruſa, Francesco, ein Opernkomponiſt, geb. zu Venedig zu Ende des 17. Jahrh. In den Jahren 1724, 25 und 26 wurden von ihm aufgeführt: Il Trionfo della Virtù, Amor eroico und Medea e Giasone.

Bruscamente, — heftig, ſcharf accentuirt; eine Vortragsbezeichnung, die meiſt nur für einzelne Stellen eines Tonſtückes, und da auch nur ſehr ſelten, gebraucht wird.

Brusco, Giulio, geb. zu Piacenza, war an der Kirche S. Francesco in dieſer Stadt zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeiſter. Man hat von ihm: Modulatio Davidica, 1622; Motetti, Venedig 1629; Concerti e Litanie, ein- bis vierſtimmig, Venedig 1629; Missa, Psalmi et Te Deum, 8 vocum.

Bruscolini, Pasqualino, ein berühmter ital. Contr'altiſt. Von 1743 an ſang er zehn Jahre in Berlin, und ging von da nach Dresden, wo er bis zum J. 1763 an der Oper blieb.

Bruſt, Orgelbruſt, Bruſtpfeifen nennt man die in der Fronte der unterſten Abtheilung einer Orgel, und zwar zwiſchen den Pedalkolonnen, ſtehende Abtheilung der Manualpfeifen. Der Ausdruck Bruſt darf nicht mit Fronte oder Proſpect verwechſelt werden.

Bruſtſtimme, ſ. Stimme und Regiſter.

Bruſtwerk, oder **Bruſtpoſitiv** iſt ein einzelnes, für ſich beſtehendes Poſitiv in der Fronte der Orgel, mit eigenem Klavier- und Pfeifenwerk, und kann entweder als kleine Orgel für ſich allein geſpielt, aber auch vermittels einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden. Dem letzteren ſteht es natürlich in Anſehung der Stärke nach und enthält meiſtens nur ſanfte Stimmen.

Bryennius, Manuel, der jüngſte der griechiſchen muſikaliſchen Schriftſteller, lebte unter der Regierung des Kaiſers Michael Paläologus um 1320. Er hat einen

Digitized by Google

Traktat „Harmonica" hinterlaſſen, der in 3 Bücher getheilt, und eine Kompilation aus den meiſten älteren griech. Muſikſchriftſtellern iſt, denn man findet darin Auszüge aus Euklid, Ptolemäus, Theon, Ariſtoxenos, Nicomachus u. v. A. Die Schrift findet ſich u. A. auch im dritten Bande von Wallis' Opp. math., Oxford 1699, überſetzt. Nach P. Martini's Behauptung war B. der Erſte, welcher von den alten Namen der Tonarten (doriſch, phrygiſch u. ſ. w.) abging, und nach den acht Kirchentönen acht beſtimmte Tonarten feſtſetzte.

Bryne, (ſpr. Brein), Albert, einer der beſten engliſchen Kirchenkomponiſten im 17. Jahrh., ein Schüler John Tomkin's und ſpäter auch deſſen Nachfolger als Organiſt an der Paulskirche. Er ſtarb im J. 1670, und iſt in der Weſtminſter-Abtei begraben. In der Clifford'ſchen Sammlung befinden ſich einige Anthems von ihm, auch in der Cathedral Music.

Buchner, ſ. Büchner.

Buccina, auch Bucina und Bucinum, wörtlich eigentlich: Hirtenhorn, war der Name der Kriegstrompete der alten Römer, von ſtarkem Ton, koniſcher Form, ohne Tonlöcher und mit einem großen Schalltrichter. Das Buccin (ſpr. Bückßeng) iſt heutzutage bei einigen Militärmuſikchören (meiſt franzöſiſchen) eine Art Poſaune.

Buchholz, Johann Simon, einer der geſchickteſten Orgelbauer neuerer Zeit, geb. zu Wippach bei Erfurt den 27. Sept. 1758 und geſt. am 24. Febr. 1825 in Berlin. Er baute im Ganzen mehr als 30 Orgeln, worunter 16 größere Werke mit 2 und 3 Manualen ſich befinden. Als beſonders zweckmäßig disponirt ſind die Orgeln zu Bath in Pommern und zu Treptow mit 42 und 28 klingenden Stimmen zu nennen.

Buchweiſer, Mathias, geb. den 14. Sept. 1772 zu Sendling bei München, kam als achtjähriger Knabe in das Chor des Kloſters Bernried bei Starnberg, und dann im J. 1783 auf das Gymnaſium in München. Zu dieſer Zeit wurde er Valeſi's Schüler, der ihn im Geſang und Orgelſpielen unterrichtete. Nach beendigten muſikaliſchen Studien wurde er Repetitor an der Oper, und 1793 Hoforganiſt. Er hat Kirchenſachen, namentlich Meſſen, geſchrieben, die mit Erfolg zur Aufführung kamen. — Sein älterer Bruder, Balthaſar B., zu Sendling im J. 1765 geb., war ebenfalls ein Schüler Valeſi's, und wurde auf die Empfehlung der Kurfürſtin von Baiern Sänger beim Kurfürſten von Trier. Hier ſtudirte er noch Kompoſition bei Sales. Im J. 1811 wurde er Muſikdirektor in Wien.

Büchner, 1) Johann, der ſich auch Buechner oder Buochner geſchrieben findet, war um die Mitte des 16 Jahrh. ein ſehr berühmter Muſiker, von deſſen Werken wir aber keins mehr beſitzen. Sein Lehrer war Paul Hochhaimer. — 2) Johann Heinrich B., ein Komponiſt aus dem Anfange des 17. Jahrh., von dem Draudius in ſeiner Bibliothek deutſcher Klaſſiker anführt: Servia von ſchönen Vilanellen, Tänzen, Galliarden und Couranten, mit vier Stimmen vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen, Nürnberg 1614; dann Erodiae, d. i. Liedlein der Lieb, mit Amoroſiſchen Texten, daneben etliche Galliarden, Couranten u. ſ. w. mit vier und fünf Stimmen, Strasburg 1624. — 3) Joh. Chriſtoph B., geb. im J. 1736 und geſt. den 23. Decbr. 1804 als Stadtkantor in Gotha, war ein fleißiger Kirchenkomponiſt; beſonders waren ſeine Kantaten und geiſtlichen Lieder geſchätzt.

Digitized by Google

4) Emil B., geb. zu Oſterfeld bei Naumburg den 5. Decbr. 1826, lebt in Leipzig als Muſiklehrer, war ein Schüler des daſigen Konſervatoriums und hat mehrere ſehr anſprechende, dabei aber nicht fade Klavier- und Liederkompoſitionen veröffentlicht.

Büchſe, oder Hoſe heißt in der Orgelbauſprache der Fuß der kleinen metallnen Zungenſtimmen-Pfeifen, z. B. der Vox humana, in den das mit dem Schallbecher feſt verbundene Mundſtück, welches in einer Art von Kugel befeſtigt iſt, hineingeſteckt wird. Fälſchlich wird auch zuweilen der Deckel einer Metallpfeife B. genannt.

Büel, oder Buel, Chriſtoph, lebte in der erſten Hälfte des 17. Jahrh. als Kapellmeiſter und Kanzleiregiſtrator in Nürnberg, und ſtarb daſelbſt im J. 1631. Er ſchrieb zwei Traktate: Melos Harmonicum und Doctrina duodecim modorum musicalium. Seine Kompoſitionen ſind nicht häufig aber von vortrefflicher Arbeit, wie eine ſechsſtimmige Motette: Expurgate vetus fermentum beweiſt.

Bügelhorn, ſ. Buglehorn.

Bühler, Franz, geb. den 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen, ließ ſich nach abſolvirten Studien bei den Benediktinern in Donauwerth einkleiden, und erhielt 1784 die Weihen. Da ihm aber die ſtrenge Mönchs-Disciplin nicht behagte, ging er aus dem Kloſter und wurde Weltprieſter; nachdem er ſich unter Roſetti zum gründlichen Tonſetzer ausgebildet hatte, finden wir von 1794 an den Abbé B. in Botzen, wo er adjungirter Organiſt war und Konzerte dirigirte. Im J. 1801 wurde er als Domkapellmeiſter nach Augsburg berufen, und ſtarb daſelbſt den 4. Febr. 1824. (15 größere und kleinere Meſſen, 28 Hymni vespertini, Offertorien, Litaneien, Grablieder u. a. kirchliche Stücke; Lieder und Geſänge, Sonaten, Konzerte, Variationen; auch eine Oper „die falſchen Verdachte" und ein kleines theoretiſches Werk: Partiturregeln für Anfänger u. ſ. w., Donauwerth 1793, und ſpäter in einer verbeſſerten und vermehrten Auflage in München.)

Bümler, Georg Heinrich, geb. zu Berneck am 10. Oct. 1669 und geſt. zu Ansbach am 26. Aug. 1745 als markgräfl. Kapellmeiſter. Als Diskantiſt in Bayreuth wurde er vom Kapellmeiſter Ruggiero Fedeli im Klavierſpielen und Singen unterrichtet, und im J. 1690 war er Kammermuſikus in Wolfenbüttel, von wo aus er als Sänger und Klaviervirtuos durch einen Theil von Deutſchland Kunſtreiſen machte. Im J. 1698 wurde er Kammermuſikus in Ansbach und 1717 Kapellmeiſter. Von ſeinen Kompoſitionen wurden namentlich die Kirchenſachen als reich an fließenden Melodien und intereſſanten harmoniſchen Wendungen geſchätzt; es iſt jedoch von dieſen, wie von ſeinen übrigen Sachen — Klavierſtücken, Violinquartetten und Duetten — äußerſt wenig gedruckt. Zu bemerken iſt noch, daß B. ein geſchickter Mechaniker und Optiker geweſen iſt, und in ſeinen Mußeſtunden viele ſchöne Fernröhre und Sonnenuhren verfertigt hat, über die beſſere Einrichtung der letzteren er auch eine beſondere Abhandlung herausgegeben haben ſoll.

Bürde, Eliſabeth Wilhelmine geb. Hiller, Tochter des berühmten Leipziger Hiller, geb. im J. 1770 in Leipzig und geſt. 1806 in Breslau als Gattin des Dichters Bürde und Sängerin am Theater.

Büthner, oder Bütner, geb. 1616 zu Sonnenburg in Thüringen, war anfangs Organiſt und Kantor an der Salvator-Kirche, und dann Kantor und Muſikdirektor an der Katharinen-Kirche und Schule in Danzig, wo er 1679 ſtarb. Er wurde zu

Digitized by Google

ſeiner Zeit als gründlicher und fruchtbarer Komponiſt außerordentlich geſchätzt; Mattheſon jedoch führt in ſeiner „Ehrenpforte" nur ein einziges Werk von ihm an, und zwar ein Te Deum, das zur Feier des Friedens von Oliva (1660) komponirt zu ſein ſcheint.

Büttinger, Karl Konrad, geb. zu Mainz um 1788, fertiger Klavier- und Orgelſpieler und geſchickter Komponiſt von Kirchenſtücken, Liedern und Geſängen, Polonaiſen, Variationen und Fantaſien für Flöte und Fagott u. ſ. w. — Er hat auch eine Ueberſetzung, oder vielmehr freie Bearbeitung von Aſioli's „Lehrbuch der Anfangsgründe der Muſik" geliefert, (Mainz, bei Schott), die aber durchaus nicht ausgezeichnet iſt, denn wo er das Original durch Zuſätze hat erweitern wollen, iſt er gar häufig in nur Halbwahres oder geradezu Falſches hineingerathen.

Büttner, Erhard, ein Kirchenkomponiſt und muſ. Schriftſteller aus dem Anfange des 17. Jahrh., geb. zu Römhild, war Kantor in Koburg, und nahm ſich allda ſelbſt das Leben am 19. Jan. 1625, aus Reue über eine an ſeiner Frau begangene Untreue. Von ſeinen Werken ſind als gedruckt anzuführen: Pſalm 46 und 127 für acht Stimmen, Koburg 1617 und 22; Oda Paradisiaca, ebend. 1621; *μέλος εὐχάριστον*, oder das Lied: „Singen wir aus Herzens Grund", mit ſechs Stimmen, ebend. 1624; Rudimenta Musicae, oder deutſcher Unterricht vor diejenigen Knaben, die noch jung und zu keinem Latein gewehnet, Koburg 1623 und Jena 1625.

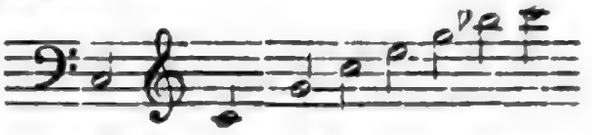
Bufet, oder Bufit, (franz.), heißt in der Orgelbauſprache das Gehäuſe einer Orgel.

Buffa, (ital.), iſt das Feminimum von buffo — komiſch, poſſenhaft; eine Aria buffa iſt daher eine komiſche Arie, eine Arie mit komiſchem Text, und eine Opera buffa, eine komiſche Oper; doch ſagt man auch der Kürze wegen für Opera buffa nur Buffa.

Buffardin, (ſpr. Büffardeng), Pierre Gabriel, ein berühmter Flötiſt, in Frankreich zu Ende des 17. Jahrh. geboren, war im J. 1716 in der kurfürſtl. Kapelle in Dresden angeſtellt, und ſtarb daſelbſt in den letzten Monaten des J. 1739. Zu bemerken iſt noch, daß der berühmte Quantz einige Zeit bei B. Unterricht hatte.

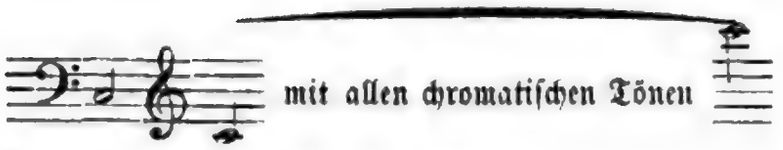
Buffo, Buffone, franz. Bouffon, wird derjenige Sänger genannt, der in der komiſchen Oper oder in dem Intermezzo der Italiener die komiſchen Charaktere darſtellt.

Buglehorn, auch Bügelhorn, Signalhorn, Klarin genannt, ein in ſeiner Weſenheit der Trompete ähnliches Inſtrument; doch iſt die Röhre beim B. kürzer und weiter als bei der Trompete. Der Ton iſt mehr ſtark als angenehm, und es beſitzt im Ganzen folgende Töne:



Am häufigſten findet man die Buglehörner in den Stimmungen C, B und Es. — Der Tonarmuth des Inſtrumentes hat man in neuerer Zeit durch das Hinzuthun von Klappen und Ventilen abzuhelfen geſucht, und man hat Klappen-Buglehörner konſtruirt mit folgendem Umfang:

Digitized by Google



und Ventil-Buglehörner mit dem Umfange:

Um die Vervollkommnung des B. (das, beiläufig erwähnt, wörtlich überſetzt Jagdhorn heißt) hat ſich in England zuerſt im J. 1815 ein Deutſcher, Namens Schmidt, erſter Trompeter des damaligen Prinz-Regenten, verdient gemacht, und ihm auch den Namen: the Regent's-Bugle gegeben.

Buini, Giuſeppe Maria, ein dramatiſcher Komponiſt gegen das Ende des 17. Jahrh., geb. zu Bologna, machte mit ſeinen etwa 30 Opern, von denen auch einige von ihm ſelbſt gedichtet ſind, viel Glück. Hier folgen die Titel einiger derſelben: l'Ipocondriaco; gl'inganni fortunati; Armida delusa; Cleoſile; Armida abbandonnata; la Ninfa riconosciuta; Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio.

Bulgarelli, Marianna Benſi, gen. la Romanina, war eine der ausgezeichnetſten ital. Sängerinnen in der erſten Hälfte des 18. Jahrh. Sie war in Rom im J. 1684 geb. und ſtarb daſelbſt im J. 1734. Sie ſang auch in Deutſchland und zwar 1725 in Wien, wohin ſie Mataſtaſio gefolgt war, (dem ſie in ſeiner, nach dem Tode ſeines Wohlthäters Gravina höchſt bedrängten Lage eine unterſtützende und hülfreiche Freundin geweſen), dann in Breslau und im J. 1728 in Prag. Von 1730 an lebte ſie von der Bühne zurückgezogen in Rom.

Bull, John, Dr. der Muſik, geb. im J. 1563 in Sommerſetſhire, ein berühmter engliſcher Tonkünſtler. In ſeinem 11. Jahre fing er an Muſik zu lernen, und zwar bei dem Hoforganiſten Blithemann in London; er war erſt 23 Jahre alt, als er ſchon von der Univerſität Oxford zum Bacealaureus, und bald darauf nach dem Tode ſeines Lehrers zum Doktor der Muſik und Organiſten an der königl. Kapelle ernannt wurde. Im J. 1596 erhielt er die Profeſſur der Muſik am Gresham'ſchen Kollegio in London, und ſeine Vorleſungen hatten einen ungeheuern Zulauf. Im J. 1601 machte er eine große Reiſe durch Holland, Frankreich und Deutſchland, überall durch ſein Orgel- und Klavierſpiel, wie durch ſeine Kompoſitionen ungeheuren Beifall erregend; im J. 1607 ernannte ihn der Nachfolger der Eliſabeth, Jakob I., zum Hoforganiſten; er legte aber noch in demſelben Jahre dieſe Stelle nieder, und begab ſich wieder nach Deutſchland, nach Einigen, um ſeiner zerrütteten Geſundheit, nach Anderen, um ſeinem unzulänglichen Vermögen aufzuhelfen. Burney nimmt das Letztere an; denn trotz aller Anerkennung und aller Stellen, ſoll doch B. nicht genug Einkommen gehabt haben, um ordentlich exiſtiren zu können. Geſt. iſt er zu Lübeck im J. 1622, nach Einigen in Hamburg. Seine Kompoſitionen ſollen nach Burney's Meinung zwar gründlich und künſtlich, aber durchaus ſteif und langweilig ſein; gedruckt iſt nur weniges davon; Barnard theilt in ſeiner Sammlung Cathedral Music ein Anthem: Deliver me, o God, mit, und in der Sammlung Parthenia befinden

Digitized by Google

ſich mehrere Klavier- und Virginal- (Spinett-) Stücke. Burney giebt von B. in ſeiner Muſikgeſchichte Variationen, und Hawkins in der ſeinigen einen Räthſel-Kanon in Form eines Triangels geſchrieben.

Bull, Ole Bornemann, geb. zu Bergen in Norwegen am 5. Febr. 1810, verrieth ſchon in zarter Jugend die größte Liebe zur Muſik und namentlich zum Geigenſpielen. Da er aber zum Studium der Theologie ſich ernſtlich vorbereiten ſollte, ſo wurden ihm von ſeinem Vater und Hauslehrer ſeine muſikaliſchen Beſchäftigungen ganz unterſagt, und ihm ſogar auch ſeine Geige genommen. Nur ganz im Geheimen konnte er ſich üben, und als er in ſeinem 18. Jahre nach Chriſtiania auf die Univerſität ging, war ſeine erworbene Fertigkeit doch ſo groß geworden, daß er in einem Konzerte, in welchem er mitwirkte, Alles in Erſtaunen ſetzte. Von nun an hielt ihn nichts mehr ab, ſich ganz der Kunſt zu weihen, und im J. 1829 ging er nach Kaſſel, um bei Spohr ſeine höhere Ausbildung zu erlangen. Durch die kalte Aufnahme, die ihm von Seiten des genannten Meiſters wurde, überkam ihn eine große Niedergeſchlagenheit; er wurde irre an ſich und ging nach Göttingen, der Kunſt entſagend und zum Studium der Jurisprudenz übergehend. Doch nicht lange ließ ihm ſeine Kunſtliebe Ruhe; es drängte ihn wieder zu ſeiner Geige, und er beſchloß, ſich ſeinem Talente und ſeinem guten Stern zu überlaſſen. Nach einem Aufenthalte in ſeiner Vaterſtadt, den er zu den fleißigſten Studien benutzt hatte, reiſte er 1831 in den ſcandinaviſchen Königreichen, ging von da nach Holland, und kam darauf nach Paris. Hier war gerade die Cholera ausgebrochen, Niemand dachte daran, Konzerte zu beſuchen, und Ole Bull ſah bald ſeine ſchwachen Hülfsmittel erſchöpft. Dazu kam noch, daß man ihm eines Tages ſeine ſämmtlichen Effekten und ſeine Geige geſtohlen hatte; nun war ſeine Lage eine wahrhaft entſetzliche; drei Tage und drei Nächte irrte er in Verzweiflung, von Hunger und Sorge geplagt, in den Straßen von Paris umher, und war nahe daran, ſeinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Zum Glück nahm ſich ſeiner eine ältliche Dame, Villeminot mit Namen, an, und pflegte ihn während einer gefährlichen Krankheit, in die er vor Kummer und Aufregung verfallen war, Tag und Nacht auf's Liebevollſte. Im Frühling des J. 1833, nachdem ſeine Kräfte wieder gänzlich hergeſtellt waren, gelang es ihm endlich ein Konzert zu veranſtalten, in welchem er Furore und eine gute Einnahme machte. Darauf reiſte er nach der Schweiz und nach Italien, beſuchte im J. 1835 die franzöſiſchen Provinz-Städte, ſpielte im J. 1836 mit dem ungeheuerſten Beifall in England, Schottland und Irland, und machte dann in Begleitung des Violoncelliſten Kellermann eine Reiſe nach Rußland. Im J. 1840 ſpielte er in Norddeutſchland, und einige Jahre ſpäter ging er nach Amerika, wo er augenblicklich noch lebt. — Sein außerordentliches Geigentalent iſt außer allem Zweifel; ſeine Spielweiſe iſt nach der Paganini's gemodelt, und er leiſtet, was die tours de force betrifft, wirklich Außerordentliches. Doch kann man ihm dabei den Vorwurf der Unſolidität in der Technik und der Charlatanerie nicht erſparen, und im Ganzen iſt ſein Spiel ein unkünſtleriſches, ja ſogar in manchen Theilen nicht fertig gewordenes — das Autodidaktiſche, wenn auch eines begabten Menſchen, ſieht überall daraus hervor. Seine Kompoſitionen ſind von der allergeringſten Bedeutung; ſie haben weder Form noch

Digitized by Google

Inhalt, und ſind nur darauf berechnet, einzelne Geigeneffekte hören zu laſſen, und durch Bizarrerien zu verblüffen.

Bullern, nennt man bei großen Orgelpfeifen das mangelhafte Anſprechen derſelben, ſo daß die Höhe und Tiefe nicht beſtimmt werden kann.

Bulyovski, von Dulicz, Michael, ein Edelmann aus der Thuroczer Geſpanſchaft, geb. um die Mitte des 17. Jahrh. Er machte ſeine Studien auf den Univerſitäten von Wittenberg, Tübingen und Strasburg, und da der Krieg ihm die Rückkehr in ſein Vaterland unmöglich gemacht hatte, ſo fixirte er ſich in Deutſchland und war zuerſt Rektor in Durlach, dann Prorektor zu Pforzheim, 1692 Rektor in Oehringen, 1696 Prorektor und Profeſſor in Stuttgart, und endlich Baden-Durlachiſcher Kirchenrath, Profeſſor der Philoſophie und Prorektor in Durlach. Nach Einigen ſoll er im J. 1711 geſtorben ſein, nach Anderen aber im J. 1712 noch gelebt haben. Neben ſeinen großen theologiſchen, philoſophiſchen und juridiſchen Kenntniſſen war er auch tüchtiger Muſiker, namentlich fertiger Klavier- und Orgelſpieler, und im Inſtrumentenbau erfahren. Er hat veröffentlicht: De emendatio Organorum, oder kurze Vorſtellung von der Verbeſſerung des Orgelwerks (lateiniſch und deutſch) Strasburg 1680; ferner: Tastatura quinque formis Panharmonico-Metathetica etc., Durlach 1711, (den vollſtändigen ſehr weitſchweifigen Titel dieſer Schrift möge man bei Gerber und Forkel nachleſen). Sie war eigentlich nur ein Proſpect (8 Seiten lang) eines von ihm erfundenen und zu erbauenden Orgel- oder Klavierwerks mit fünf beweglichen und übereinander liegenden Klavieren, bei denen die Temperatur der Stimmung ausgeſchloſſen war. Ein verſprochenes Werk, das dieſes Syſtem gründlich auseinander ſetzen ſollte, hat B. nicht erſcheinen laſſen. (Weiteres über die Erfindung ſ. auch im Journal des Savants, Jahrg. 1712.)

Bunde, oder Bünde heißen die beinernen oder metallnen Leiſtchen, die in das Griffbrett der Guitarren, Zithern, Mandoren, Lauten, Viola da Gamben u. ſ. w. eingelaſſen ſind, und die Tonabtheilungen bezeichnen; es ſind die Bünde alſo eine Erleichterung für die Genauigkeit der Intonation. Früher wurde dies durch quer über das Griffbrett und um den Hals gebundene Stückchen Darmſaite bewirkt; daher auch der Name Bunde oder Bünde. Alte Abbildungen zeigen, daß die Bünde früher auch bei Violinen, Cello's u. ſ. w., wo ſie heutzutage nicht mehr angewendet werden, in Gebrauch waren.

Bundfrei, oder Bandfrei bedeutete bei den alten Klavieren, daß jede Taſte ihre Tangente an eine beſondere Seite andrücken ließ. Bei einigen Inſtrumenten war es auch der Fall, daß zwei oder mehr nebeneinander liegende Taſten den Ton auf einem und demſelben Saitenchore hervorbrachten; dieſe Inſtrumente wurden gebunden oder nicht bundfrei genannt, und hatten den Nachtheil, daß die ſo gebundenen Töne nicht zu gleicher Zeit zur Intonation gebracht werden könnten, ſondern nur der höchſte derſelben erklingen konnte, und daß ferner bei ſtufenweiſe fortſchreitenden und legato zu ſpielenden Noten in verſchiedenen Tonarten ein gewiſſes unangenehmes Klirren nicht vermieden werden konnte. Außerdem konnte auch ein nicht bundfreies Inſtrument niemals ganz rein geſtimmt werden.

Buonaccordo, war der Name eines kleinen, mit einer ſehr engen Klaviatur verſehenen Spinetts für Kinder. Man hatte dieſe Inſtrumente in gewöhnlicher Klavier-

Digitized by Google

form und auch dreieckig, so daß sie bequem in eine Zimmerecke geschoben werden konnten.

Buonamente, s. Bonometti.

Buononcini, (spr. —tschini), Giovanni Maria, Komponist u. musikalischer Schriftsteller, geb. zu Modena um 1640. Seine Studien machte er in Bologna bei dem Kapellmeister Paul Colonna, und nach Beendigung derselben kam er nach seiner Vaterstadt zurück, wo er zum Konzertdirektor des Herzogs und Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Monte ernannt wurde; auch nahm die philharmonische Akademie in Bologna ihn zu ihrem Mitgliede auf. Sein bekanntestes Werk ist: Musico prattico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei Canti, e dio ciò ch'all' arte del contrapunto si ricerca, Bologna 1673, und in einer zweiten Auflage 1688; im J. 1701 erschien auch in Stuttgart eine deutsche Uebersetzung von Treu. Von Kompositionen B's. kennt man: Sinfonien zu drei Instrumenten mit Baß für Orgel, und Sinfonien zu fünf, sechs, sieben und acht Instrumenten; achtstimmige Messen; Duetti da camera; Kirchen- und Kammersonaten zu drei und vier Instrumenten; Kammer-Kantaten für eine Solostimme; Madrigalen.

Buononcini, Antonio, ältester Sohn des Vorhergehenden, und einer der geachtetsten Künstler seiner Zeit, geb. um 1658 entweder zu Modena oder zu Bologna; 1697 war er zu Wien als Komponist in kaiserl. Diensten, 1703 in Berlin, 1706 wieder in Wien und 1714 in Rom. Ausführlicheres weiß man über sein Leben nicht; auch sein Todesjahr ist nicht anzugeben. Seine Kompositionen sind meist ungedruckt geblieben; sie bestehen in Kirchenstücken und Opern, z. B. Etearco, Tigrane, la Regina creduta Rè.

Buononcini, Giovanni Battista, der jüngere und bekanntere Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Modena um 1672. Seine Studien machte er bei seinem Vater, und nach Beendigung derselben ging er als Violoncellist nach Wien in die Dienste Kaiser Leopold's I.; hier war es besonders Scarlatti's Laodicea e Berenice, die ihn mächtig anregte und zur Komposition anfeuerte. Die Folge davon war eine Oper „Camilla", die dem noch nicht achtzehnjährigen B. einen ungeheuren Erfolg eintrug. (Wir müssen hier bemerken, daß Einige diese Oper auch seinem Bruder Antonio [s. vorher] zuschreiben.) Im J. 1694 wurde B. nach Rom berufen, und schrieb daselbst die Opern Tullo Ostilio und Xerse; im J. 1699 finden wir ihn wieder in Wien, wo er eine Reihe von Jahren blieb, und fortwährend für das Theater arbeitete; dazwischen fällt aber auch eine Reise nach Berlin, wo er seinen Polyfemo mit größtem Beifall aufführen ließ. Von Rom aus wurde er nach London an das 1716 gegründete Royal Theatre berufen, und schrieb für dasselbe eine Masse Opern, z. B. Astarto, Crispo, Griselda, Farnace; auch war er der Haupt-Rival Händel's, und der Streit über die Vorzüge Beider wurde so heftig, daß man zu dem Mittel greifen mußte, eine dreiaktige Oper von Händel, Buononcini und Attilio Ariosti (der auch eine Partei für sich hatte) gemeinschaftlich komponiren zu lassen. Man wählte „Muzio Scevola", u. jeder der genannten Komponisten mußte einen Akt in Musik setzen, aber auch, um ein gewissermaßen abschließendes Ganze zu haben, eine Ouverture dazu liefern. Wie das nun bei dergleichen Dingen zu gehen pflegt,

Digitized by Google

berg lebend, und 1502 geſt. Beſonders berühmt war die von ihm im J. 1474 für die Sebaldus-Kirche in genannter Stadt erbaute große Orgel.

Burckhardt, Salomon, geb. den 3. Novbr. 1803 zu Triptis bei Weimar und geſt. vor einigen Jahren zu Dresden als Klavierlehrer, hat mancherlei Brauchbares für Anfänger im Klavierſpielen komponirt.

Burckhöfer, J. G., Virtuos auf der Harfe und Komponiſt für ſein Inſtrument; von Geburt ein Deutſcher, lebte aber bis zu Anfang unſres Jahrh. in Paris. (Sonaten, Trio's, Duo's, Inſtruktions, meiſt für Dilettanten berechnet).

Burette, (ſpr. Bürett'), Pierre Jean, geb. zu Paris den 21. Novbr. 1665, war erſt Muſiker und zwar Harfen- und Klavierſpieler, gab aber ſpäter die Kunſt auf und wendete ſich der Medizin zu; auch war er während 33 Jahren Mitherausgeber des Journal des Savans. Er ſtarb den 19. Mai 1747 in ſeinem 83. Jahre. Seine literariſche Thätigkeit erſtreckte ſich eben ſowohl auf die Arzneikunde, wie auf die Muſik und ſeine Arbeiten befinden ſich in den Mémoires de l'Académie des Inscriptions, deren Mitglied er war. Man bemerkt darunter eine Abhandlung über den Tanz der Alten und eine, worin er ſiegreich der Anſicht entgegentritt, als haben die Alten die Harmonie in unſrem Sinne gekannt; ferner noch 13 Diſſertationen über Gegenſtände der alten Muſik, darunter auch Plutarch's Dialog über die Muſik überſetzt und mit Anmerkungen verſehen.

Burgh, A., engliſcher Literator und Profeſſor an der Univerſität Oxford hat ein Buch herausgegeben: Anecdotes on Musik etc. (in Briefform geſchrieben), das auch in's Deutſche überſetzt worden iſt und 1820 in Leipzig herauskam, aber nur zumeiſt in Auszügen aus Burney und Hawkins beſteht; nur im dritten Bande befinden ſich ziemlich intereſſante Details über den Zuſtand der Muſik in England ſeit d. J. 1780.

Burghersh, Lord, ſ. Weſtmoreland.

Burgmüller, Auguſt Friedrich, geb. zu Magdeburg um 1760 und geſt. als Muſikdirector zu Düſſeldorf d. 21. Aug. 1824. Im J. 1786 war er Muſikdirector bei der Bellomo'ſchen Schauſpielergeſellſchaft in Weimar, dann bis zum J. 1806, wo er in Düſſeldorf angeſtellt wurde, in gleicher Eigenſchaft bei mehreren dergleichen Geſellſchaften. Als Orcheſterdirektor wird B. gelobt und dann war er auch fertiger Klavier- und Violinſpieler; von Kompoſitionen ſind Soloſachen, eine Operette: „Das hätt' ich nicht gedacht", eine Muſik zu „Macbeth" von ihm bekannt geworden; außerdem hat er Viel arrangirt, und gehört er auch mit zu den Stiftern der ſeit 1818 beſtehenden Rheiniſchen Muſikfeſte. Sein Sohn und Schüler

Burgmüller, Norbert, geb. d. 8. Februar 1810 in Düſſeldorf, war ein hochbegabtes muſikaliſches Talent, das leider zu früh der Kunſt entriſſen worden iſt, denn ſchon im J. 1836 d. 7. Mai ſtarb B. in Aachen, wohin er gereiſt war, um ſeine zerrüttete Geſundheit durch den Gebrauch der Bäder wieder zu ſtärken. Seine Sachen — Ouverturen, Symphonien, Konzerte und Sonaten für Klavier, Quartette, Lieder — ſind erſt nach ſeinem Tode bekannt geworden und bekunden ein tief poetiſches Gemüth und viel Eigenthümlichkeit; bemerkenswerth darunter ſind beſonders die Sonate Op. 8 und die Rapſodie Op. 13 und mehrere Hefte Lieder, welche letztere beſonders von einer bezaubernden Innigkeit ſind.

Digitized by Google

Burgmüller, Friedrich, und

Burgmüller, Ferdinand, der Erstere in Paris lebend und der Letztere, 1804 in Magdeburg geb., und seit 1826 in Hamburg sich aufhaltend, sind Klavierkomponisten für Schüler und Dilettanten. Bedeutsamkeit kann man ihren Productionen eben nicht vorwerfen.

Burgstaller, Maria Walburg, geb. d. 7. April 1770 zu Illereichen, lernte in dem Hause ihres Oheims in Augsburg Musik und betrat 1785 die Bühne; nachdem sie auf mehreren Theatern der Schweiz, Würtemberg's und Franken's gesungen, trat sie im J. 1795 in die Baldonini'sche Truppe in Augsburg und das Jahr darauf in die Rosner'sche in Constanz, wo sie der Sänger Tochtermann heirathete. Mit ihm wurde sie 1798 in Mannheim angestellt, wurde zwei Jahre darauf an das Münchner Hoftheater berufen und sang daselbst noch im J. 1810. Sie war durch hübsche Stimme, gute Manier und feines Spiel ausgezeichnet.

Buri, Ludwig Isenburg von, Komponist, Dichter, Schriftsteller und fertiger Violinspieler, war bis 1787 Hauptmann in Neuwied, nachher Hauptmann und Oberstwachtmeister in Dierdorf. Die Operetten „die Matrosen", „der Kohlenbrenner" und das Drama mit Musik „Amazili" sind von ihm gedichtet und komponirt; auch hat er Solo's für die Violine hinterlassen. In seinem Buche „Bruchstücke vermischten Inhalts", Altenburg 1797, kommt auch eine Abhandlung „Ueber die Wirkung der Musik auf's Herz" vor.

Burkhardt, Johann Andreas, Pastor und Schulinspector zu Leipheim in Schwaben, hat 1832 in Ulm ein' „Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, für Musiker und Musikfreunde" herausgegeben; ferner hat man von ihm „Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbaß, zur Selbstbelehrung, Ulm, bei Ebner.

Burlando und

Burlesco, Burlescamente — burlesk, possirlich, possenhaft-komisch; vom ital. Burla, der Scherz, die Posse.

Burman, Erich, geb. zu Bygdeä in West-Gothland d. 23. Septbr. 1692, Magister und Professor der Astronomie und Musikdirector am Dom zu Upsala, auch Secretär der Akademie der Wissenschaften daselbst und Mitglied der Akademie der Wissenschaften in London, schrieb eine werthvolle Abhandlung de proportione harmonica, und mehrere Dissertationen über musikalische Gegenstände; außerdem war er auch durch Veranstaltungen von Konzerten in seinem Hause von großem Einflusse auf die Bildung des Geschmackes und Mattheson in seiner „Ehrenpforte" glaubt, daß Schweden einen großen Reformator seines gesammten Musikwesens in ihm verloren haben, als er noch vor Vollendung seines Werkes am 3. Novbr. 1729 starb.

Burmann, Gottlob Wilhelm, eigentlich Bormann, Dichter, Komponist und Klaviervirtuos, geb. 1737 zu Lauban in der Oberlausitz, wo sein Vater Schreib- und Rechenlehrer war, besuchte die lateinischen Schulen zu Löwenberg und Hirschberg in Schlesien, studirte 1758 zu Frankfurt a/O. die Rechte, kehrte nach Beendigung seiner Studien zuerst in sein Vaterland zurück, ging aber später nach Berlin, wo er sich durch Unterrichtgeben in der Musik, durch Schriftstellerei, Verfertigung von Gelegenheitsgedichten u. s. w. zu ernähren suchte. Durch seine ungeregelte Lebensweise konnte

Digitized by Google

er nie zu etwas Rechtem kommen und namentlich ging es ihm in den letzten zehn J. seines Lebens sehr schlecht, nachdem ein Schlagfluß seinen Körper auf der einen Seite gelähmt hatte. Er starb am 5. Jan. 1805, an demselben Tage, an welchem in der Zeitung ein Gedicht von ihm erschien, worin er sich als sterbend und in der äußersten Noth schildert. Es ist zu beklagen, daß seine bedeutenden Talente durch Seltsamkeiten aller Art beeinträchtigt wurden und daß sein unstätes Wesen ihn nie zu eigentlicher Gründlichkeit und Reife hat kommen lassen. In einem ungestalten Körper lebte eine feurige Seele und ein Gefühl für alles Schöne; er besaß eine große Fertigkeit im poet. und musik. Improvisiren und arbeitete überhaupt mit erstaunlicher Leichtigkeit — wie schade, daß alles dies gleichsam durch B's. eigene Schuld untergehen und verkommen mußte! Auch ist noch zu erwähnen, daß seine Fertigkeit auf dem Klaviere sehr bedeutend war, trotzdem, daß ihm an der linken Hand der Goldfinger fehlte und ein anderer ganz steif war; durch einen eigenthümlichen Fingersatz wußte er diese Mängel mit großer Geschicklichkeit zu verdecken und selbst Kenner in Erstaunen zu setzen. — Als Komponist hat er sich durch Klaviersachen und besonders durch eine Masse Lieder und Gesänge, z. B. „Winter-Ueberlistung, oder deutsche Nationallieder", „die Jahreszeiten für Klavier, Deklamation und Gesang", bekannt gemacht.

Burmeister, Joachim, geb. zu Lüneburg um's J. 1560, ein berühmter Musikgelehrter und geachteter Komponist seiner Zeit, Magister und Schulcollege zu Rostock. Von seinen Werken sind noch vorhanden: Synopsis Hypomnematum Musicae poeticae ad chorum gubernandum, cantumque componendum etc., Rostock 1599, 9 Bogen und Notenbeilagen; Musicae practicae, sive artis canendi ratio etc., Rostock 1601, 13 Bogen; Musica αὐτοσχεδιαστικὴ etc., das wichtigste und größte von B's. Werken, (Rostock, 1601), voll von Beispielen aus den Kompositionen der älteren großen Tonsetzer und fast alle Gegenstände der musik. Kunst umfassend; ferner gab er auch „Psalmen von Martin Luther und Anderen", mit Melodien, Rostock 1601, heraus. Gerber giebt auch eine: Musica poetica, Rostock 1606 an, vielleicht eine zweite Auflage des ersten obengenannten Werkes.

Burney, (spr. Börni) Charles, englischer Tonkünstler und musik. Schriftsteller, auch Doktor der Musik, geb. zu Shrewsbury im April 1726 (nach Anderen zu Worcester im J. 1727). In den ersten Elementen der Musik hatte er von einem Organisten an der Cathedrale in Chester, Namens Baker, und im Generalbaß von seinem Schwager Unterricht. Als er 18 Jahre alt war, wurde er der Leitung des berühmten Dr. Arne in London übergeben und nach Beendigung seiner Studien bei demselben erhielt er eine Organistenstelle und eine am Orchester des Drurylane-Theaters in London; für Letzteres schrieb er in den Jahren 1751 und 52 eine kleine komische Oper „Robin Hood" und eine Musik zu der Pantomime „Queen Mab". Seine Einnahmen waren trotz alledem in London zu gering, als daß er davon hätte existiren können; er sah sich daher gezwungen, eine Organistenstelle in Lynn in Norfolkshire anzunehmen, (nach Anderen kehrte er zu seiner Familie zurück), wo er neun Jahre blieb, eifrig beschäftigt mit den Vorarbeiten für seine weiter unten zu erwähnende Geschichte der Musik. Nach dieser Zeit kehrte er wieder nach London zurück, wo er nun mehr Glück machte, mehre Klavierkompositionen drucken und eine Operette „the

Digitized by Google

cunning man" (der listige Mann, der Text nach Rousseau's „devin du village" bearbeitet) aufführen ließ; auch erhielt er damals (1766) von der Universität Oxford die musik. Doktorwürde. — Behufs Sammlungen für seine Geschichte der Musik unternahm er im J. 1770 eine Reise durch Frankreich und Italien und gab nach seiner Rückkehr sein Buch: the present State of Music in France and Italy etc. heraus, das auch von Ebeling 1772 in's Deutsche übersetzt wurde. Das Buch machte in England Aufsehen und im J. 1772 unternahm B. eine zweite Reise durch die Niederlande und Deutschland und ließ ebenfalls im J. 1773 seine musik. Bemerkungen in einem Buche erscheinen, das von Bode in's Deutsche übersetzt wurde (Hamb. 1773, 2 Bände). Die Achtung, in der diese musik. Reisetagebücher lange Zeit auch bei uns in Deutschland gehalten wurden, ist nicht ganz verdient; die Ansichten darin sind meist sehr oberflächlich, Kleinigkeiten werden mit großer Umständlichkeit behandelt und wirklich Bedeutendes wird übersehen oder nur sehr flüchtig abgefertigt. — Endlich nach zwanzigjähriger Vorbereitung war der Zeitpunkt gekommen, wo B. seine Geschichte der Musik herausgab; sie erschien in vier Bänden, die einzeln in langen Pausen in der Zeit von 1776 bis 1788 herauskamen. Der vollständige Titel ist: A general History of Music, from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation on the Music of the ancients; diese Dissertation ist von Eschenburg in's Deutsche übersetzt worden, unter dem Titel: Ueber die Musik der Alten, Leipzig 1781. — Dieses Werk ist ebenfalls viel zu hoch angeschlagen worden; der Plan ist wohl gut angelegt und kann man auch B. eine große Belesenheit nicht absprechen; aber die Seichtigkeit der Definitionen, die Unhaltbarkeit der Schlüsse, die prosaische Kunstansicht, die Einseitigkeit und Vorurtheile eines für sein specielles Vaterland eingenommenen Engländers machen das Werk sehr oft ungenießbar; am besten sind die beiden ersten Bände. Von B's. übrigen literarischen Arbeiten sind noch zu nennen: Translation of Signor Tartinis Letters etc., London 1771; Account of the musical performances in Westminster Abbey in commemoration of Händel, London 1785 (von Eschenburg in's Deutsche übertragen unter dem Titel: Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnißfeier, Berlin 1785); Memoirs of the life and writings of the abbate Metastasio, etc. 3 Bände, London 1796; Striking Views of Lamia the celebrated Athenian flute-player (im Massachusetts Magazine, 1789). Die bekanntesten seiner Kompositionen sind: Sechs Sonaten für Klavier allein, zwei dito für Harfe und Piano mit Begleitung der Violine oder des Violoncello; Sonaten für zwei Violinen und Baß; sechs Duo's für Flöten; drei Klavier-Konzerte; sechs Violin-Konzerte; englische Lieder und Gesänge, Anthems u. s. w. — Nun bleibt uns noch zu erwähnen übrig, daß B. im Jahre 1806 von der brittischen Regierung eine Pension erhielt und daß er als Organist des Chelsea-Hospitals im J. 1814 gestorben ist. Seine Tochter, Mad. Arblay, hat 1831 über die Arbeiten und das Leben ihres Vaters Memoiren veröffentlicht.

Burton, John, ein englischer Klaviervirtuos, geb. um's J. 1730 in Yorkshire und gest. um 1785 in London; Schüler des berühmten Organisten Keeble in London, reiste im J. 1752 in Deutschland und gefiel namentlich in Berlin außerordent-

Digitized by Google

lich. Seine Kompoſitionen — Sonaten, Trio's u. ſ. w. — haben keine große Verbreitung gefunden, ſie waren für ihre Zeit zu ſchwer.

Bury, (ſpr. Büry), Bernard de, geb. den 20. Aug. 1720 zu Verſailles, ein ſeiner Zeit ſehr geſchätzter Komponiſt und Schüler ſeines Oheims, des berühmten Colin de Blamont. In ſeinem 19. Jahre wurde er Akkompagnateur bei der Kammermuſik des Königs, 1744 Muſikmeiſter und 1751 Intendant der königl. Kapelle, als welcher er um 1790 ſtarb. (Opern: Jupiter, vainqueur des Titans (mit Blamont zuſammen komponirt); les Bergers de Sceaux; Ballets und Divertiſſements: les Caractères de la Folie; la Nymphe de la Seine; la Parque vaincue; Hylas et Zélie, Palmire u. ſ. w.; la Prise de Berg-op-Zoom, Kantate; De profundis; viele Klavierſachen.)

Busby, (ſpr. Bösby), Thomas, geb. im Dec. 1755 zu London, und daſelbſt in hohem Alter geſtorben, man ſagt im J. 1838. Er war Organiſt und wurde im J. 1800 auch Doktor der Muſik. Als Komponiſt von Opern, Oratorien, Kantaten, Liedern, Klavierſachen u. ſ. w. hat er kein großes Glück gemacht; mehr als muſikaliſcher Schriftſteller, und es iſt in dieſer Beziehung vorzugsweiſe ſeine Geſchichte der Muſik, London 1819, zwei Bände, anzuführen (auch von Michaelis in den Jahren 1821 und 22 in's Deutſche überſetzt), obgleich man ſagen muß, daß dieſes Werk nur Auszüge aus Hawkins und Burney giebt, und außerdem, wo es auf eignen Füßen ſteht, nur ſehr Oberflächliches, faſt Dilettantiſches bietet; doch hat es den Vorzug, daß es ſich hübſch lieſt. Ferner hat B. geliefert: Musical biography or memoirs of the lives and writings of the most eminent composers and writers, who have flourished in the different countries of Europe during the last three centuries, London 1814; ein muſikaliſches Wörterbuch, London 1800; Aufſätze in Monthly Magazine; Musical grammar, London 1805, ꝛc.

Buſch, Gabriel Chriſtoph Benjamin, geb. am 19. Oct. 1759, war Pfarrer zu Arnſtadt, und hat von 1790—95 ſechs Theile von einem „Verſuch eines Handbuches der Erfindungen", Eiſenach, herausgegeben, worin mehrere intereſſante und ausführliche Artikel über muſikaliſche Gegenſtände, z. B. Noten, Orgel, Oper, Inſtrumente u. ſ. w. ſich befinden.

Buſch, Peter, Pfarrer an der heil. Kreuzkirche in Hannover hat herausgegeben: Ausführliche Hiſtorie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veſte Burg iſt unſer Gott ꝛc.", mit einer Vorrede von Luther's Heldenmuth und ſeiner Liebe zur Sing- und Dichtkunſt; und „Theologiſche und hiſtoriſche Betrachtung des Te Deum laudamus, nebſt einem Anhange der Hiſtorie des allgemeinen evangeliſchen Loblliedes: Nun lob' meine Seele den Herrn", Hannover 1735. — Er ſtarb am 20. Dec. 1745.

Buſnois, oder Buſnoys, ein berühmter Kontrapunktiſt, in der Mitte des 15. Jahrh. blühend, Sänger in der Kapelle Karl's des Kühnen v. Burgund im J. 1476 und zuletzt Dechant in der kleinen Stadt Furnes in Flandern. Man vermuthet, daß er ein Schüler des Binchois geweſen ſei. Weiteres über ſeine Lebensumſtände iſt nicht ermittelt worden, auch ſein Geburtsjahr und Ort, ſowie das Datum ſeines Todes ſind unbekannt.

Buſſoni, Antonio, geb. zu Piacenza um 1660, war von 1690 bis ungefähr

1700 am Hofe des Herzogs von Parma angeſtellt und galt für einen der kunſtvollſten Sänger ſeiner Zeit.

Buttſtedt, Johann Heinrich, geb. in Bindersleben bei Erfurt am 25. April 1666, ein berühmter Orgel- und Klavierſpieler und Komponiſt, Schüler Pachelbel's. Im J. 1684 war er Organiſt an der Regler-, dann 1687 an der Kaufmanns- und endlich 1691 an der Haupt- oder Predigerkirche in Erfurt, wo er am 1. Dec. 1727 ſtarb. Von ſeinen gründlichen gedruckten Werken nennen wir: Klaviervariationen über die Choräle: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr'" und „Wo Gott zum Haus nicht giebt ſeine Gunſt"; „Muſikaliſche Kunſt- und Vorrathskammer", enthaltend vier Präludien und Fugen, eine Arie mit zwölf Variationen und zwei Partien für Klavier; ein Kirchenſtück „Zeuch mich Dir nach, ſo laufen wir" u. ſ. w. für vier Stimmen, eine Violine, zwei Violen, Violoncello und Continuo; vier Meſſen; dann auch: Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna etc. etc., eine Vertheidigungsſchrift der Guidoni'ſchen Solmiſation, gegen Mattheſon's „neu eröffnetes Orcheſter" gerichtet, welche der Letztere in ſeiner bekannten Grobheit mit ſeinem Buche „das beſchützte Orcheſter" beantwortete.

Buttſtedt, Franz Vollrath, ein Verwandter des Vorhergehenden, geb. zu Erfurt im J. 1735, war ein fertiger Klavier- und Violinſpieler und bedeutender Meiſter auf der Orgel, ſo wie auch als Komponiſt ſehr achtungswerth und ſeiner Zeit angeſehen. Um's J. 1756 machte er eine Reiſe durch Deutſchland, wurde um 1760 Organiſt zu Weikersheim im Fürſtenthum Hohenlohe, und um 1780 Muſikdirektor und Organiſt in Rothenburg, wo er Ende des vor. Jahrh. ſtarb. (Klavier- und Violinſachen, von denen ſich welche in Boßler's „Blumenleſe" u. Haffner's Oeuvres mêlées finden, zwei Oratorien, die aber nur in Abſchriften bekannt wurden.)

Buus, Jakob von, ein Niederländer, geb. zu Anfang des 16. Jahrh., ging nach Venedig und errichtete daſelbſt eine Notendruckerei. Gerber ſagt, daß er Organiſt an San Marco geweſen ſei; das ſcheint ein Irrthum, denn Winterfeld in ſeinem „Zeitalter des Gabrieli" führt ihn nicht in dem Verzeichniß der Organiſten an der Markuskirche mit auf. Man hat von der Kompoſition des B. Ricercari a cantare e suonare d'Organo e altri Stromenti, zwei Bücher, Venedig 1547 und 49; Canzoni francese a 6 voci, Venedig 1543, und Canzoni francese a 5 voci, ebendaſ. 1550; Motetti e Madrigali a 4 e 5 voci, Venedig 1580.

Buxea tibia, wörtlich: eine Flöte von Buchsbaum, ein Blasinſtrument des Alterthums, über deſſen Beſchaffenheit ſich keine genaue Auskunft mehr geben läßt. Nach Ovid (Metamorphoſen und Faſten), war es eine gerade, der phrygiſchen ähnliche Flöte mit drei Tonlöchern: nach Lucrez war es ein aus Thierknochen in Form unſerer Zinken verfertigtes Inſtrument. Intonirt ſoll es mit einem kleinen Mundſtück von Schilfrohr (wie unſere Oboen) worden ſein.

Buxtehude, Dietrich, ein berühmter Orgelſpieler, vielleicht der größte Meiſter auf der Orgel vor Joh. Seb. Bach, geb. zu Helſingör um das J. 1635. Wahrſcheinlich hat er ſeine Studien bei ſeinem Vater, Johann B. gemacht, der in genannter Stadt Organiſt war. Im J. 1669 erhielt er die Stelle an der Marienkirche in Lübeck, und ſtarb daſelbſt den 9. Mai 1707 hochgeehrt und vielbewundert. Von ſeinem weitverbreiteten Rufe kann einen Beweis geben, daß Joh. Seb. Bach aus-

Digitized by Google

drücklich nach Lübeck kam, um B. zu hören und sich seine Manier anzueignen. Von seinen Kompositionen können namhaft gemacht werden: Fugen, Präludien, variirte Choräle u. s. w. für Orgel, (im Manuscript); sieben Klavier-Suiten, worin die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden; Hochzeit-Arien; fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten Simeon's bei Absterben seines Vaters, in zwei Kontrapunkten abgesungen, Lübeck 1675; Abendmusik, in neun Theilen; die Hochzeit des Lammes; Anonymi hundertjähriges Gedicht für die Wohlfahrt der Stadt Lübeck, musikalisch vorgestellt; Castrum doloris Leopoldo und Castrum honoris Josepho; Himmlische Seelenlust; zwei Parthien für Violine, Viola da Gamba und Cymbal, Hamburg 1696; das Allerschrecklichste und das Allererfreulichste, zwei Orgelstücke im Manuscript. — Der Styl in allen diesen Sachen ist würdig und ernst.

Buzzoleni, Giovanni, berühmter ital. Tenorsänger, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er war ein Schüler und Nachahmer des Pistocchi, und zuerst am herzoglichen Hofe und nachher in Wien angestellt. Gegen 1730 kehrte er nach Italien zurück, sang aber nicht mehr öffentlich, und soll im J. 1736 noch am Leben gewesen sein. Wo er sich zuletzt aufgehalten, weiß man nicht genau; Einige meinen in Mantua, Andere in Bologna.

Bythner, findet sich auch manchmal für Büthner oder Bütner geschrieben; man s. daher diesen.

Digitized by Google

C.

(Die unter C fehlenden Wörter wolle man unter K ſuchen.)

C, (Ut, do), iſt die Benennung der erſten Klangſtufe unſerer heutigen diatoniſchen Tonleiter, und da C der erſte der natürlichen oder urſprünglichen Töne iſt, ſo berechnet man die mathematiſche Größe der Töne, oder das Verhältniß der Intervalle nach demſelben, betrachtet ihn alſo als Grundklang. In der Tonleiter der Alten war C die dritte Stufe. Ferner bedeutet C, zu Anfang des Linienſyſtems (aber nach dem Schlüſſel) geſetzt, den $^4/_4$ Takt, und durchſtrichen — 𝔠 — den Allabreve-Takt (ſ. Alla breve). Als Abkürzung bedeutet C Cantus, Canto, Corda u. ſ. w.

Cabaletta, iſt in der italieniſchen Arie ein kurzer melodiſcher Satz, der gemeiniglich zweimal vorkommt, das erſte mal wie er geſchrieben iſt, und das zweite mal mit Verzierungen und überhaupt Freiheiten im Tempo und Vortrag geſungen wird.

Cabalone, Gabelone oder Gabellone, Michele, ein italieniſcher Komponiſt, geb. zu Neapel und geſt. daſelbſt im J. 1773 in wenig vorgerücktem Alter. Man kennt von ihm die Opern: Alessandro nell' Indie und Adriano in Siria, auch das Manuſcript eines Paſſions-Oratorium, das ſich auf der Bibliothek des Pariſer Konſervatoriums befindet.

Cabezon, Antonio, geb. zu Madrid im J. 1510 (nach Anderen 1511), und geſt. daſelbſt als Kammermuſikus Philipp's II. den 26. März 1566. Das einzige Werk, das von C. auf uns gekommen, iſt das von ſeinem Sohne herausgegebene Libro de Musica para Tecla, Harpa y Viguela (Klavier, Harfe und Violine), Madrid 1578.

Cabiscōla, hieß in der römiſchen Kirche zur Zeit des Mittelalters Derjenige, welcher im Chor vorſang, oder daſſelbe zu dirigiren hatte.

Cacciati, (ſpr. Katſchati), Maurizio, Kapellmeiſter an S. Petronio in Bologna, Kirchen- und Opernkomponiſt um 1660. Er hat viel komponirt, es iſt aber Alles Manuſcript geblieben; von ſeinen Opern ſind zu nennen: Nitetti u. Orlando.

Caccini, (ſpr. Katſchini), Giulio, auch öfter Giulio Romano genannt, weil er aus Rom gebürtig war, ein ſeiner Zeit berühmter Sänger und Komponiſt. Sein Geburtsjahr iſt nicht mit Genauigkeit anzugeben; man kann nur aus ſeiner Vorrede zu den Nuove Musiche (1615) errathen, daß er um 1558 oder 1560 geboren ſein könne. Sein Lehrer im Geſang und auf der Laute war Scipione della Palla. Im J. 1578 kam er nach Florenz noch als ſehr junger Mann, und iſt wahrſcheinlich da-

Digitized by Google

selbst bis zu seinem Lebensende geblieben; das Jahr, in dem er starb, ist aber ebenfalls nicht zu ermitteln; nur so viel ersehen wir aus einem Passus des Pietro della Valle, daß er im J. 1640 nicht mehr am Leben war. — So groß nun C's. Ruhm als Sänger war, so wurde er doch noch weit mehr als musikalischer Reformator gepriesen. Bei Gelegenheit des Artikels „Arie" haben wir nämlich schon bemerkt, daß zu Ende des 16. Jahrh. in Florenz im Hause des Grafen Giovanni Bardi di Vernio (und nach dessen Abgange nach Rom im Hause des Jacopo Corsi) Zusammenkünfte von Dichtern, Gelehrten und Künstlern stattfanden, bei denen zuerst die Idee auftauchte, die musikalische Deklamation des Gesanges nach Art der Griechen in ihren Trauerspielen wieder aufleben zu lassen, und der mehrstimmigen und kontrapunktischen Tonkunst, wie sie in den Madrigalen und Motetten gäng und gäbe war, eine monodische entgegen zu setzen. Vincenzo Galilei war wirklich der Erste, der in Italien einstimmige Gesänge setzte, und die sogenannte „neue Musik" schuf; (das Wort neu ist freilich hier nicht in seinem ganzen Umfange zu verstehen, denn außerdem, daß die Volksmelodien ja schon einstimmig waren, so gab es auch schon Beispiele, daß bei Hoffestlichkeiten Intermezzi aufgeführt wurden, wo Götter und Göttinnen wechselsweise sangen; Galilei war also wohl nur Derjenige, welcher eine wirkliche und gereinigte Kunstgattung in dieser Beziehung herstellte). Diesen Bestrebungen nun schloß sich C. an, denn sie boten ihm auch ein günstigeres Feld für seine Kompositions-Thätigkeit als die mehrstimmigen Sachen, da erwiesen ist, daß er durchaus kein geschickter Harmoniker und Kontrapunktist war. In wie weit er nun die Galilei'sche Idee und Weise weiter ausgebildet und vervollkommnet hat, ist nicht zu ermitteln; genug ist, daß er diesen, wie auch den Peri, der sich mit monodischen Versuchen beschäftigte, vollständig eclipsirte, und von seinen Zeitgenossen, z. B. dem Abbate Grillo und Pietro della Valle, als Erfinder und Reformator der Gattung angesehen wurde. Zuerst waren es einzelne Gedichte, die er in Musik setzte, selbst vortrug und mit der Theorbe begleiten ließ; dann dichtete Bardi eine Scene, und darauf Rinuccini ein Schäferspiel Daphne, welches von Peri und Caccini gemeinschaftlich in Musik gesetzt wurde. Das war 1594; im J. 1600 dichtete Rinuccini seine Euridice, Tragedia per musica, und Peri und Caccini komponirten sie zuerst gemeinschaftlich, dann Jeder besonders, — somit haben wir denn hier die Anfänge unserer heutigen Oper. Außer den angeführten Kompositionen von Caccini sind noch zu nennen: Combattimento d'Apolline col serpente (die oben angeführte Scene vom Grafen Bardi); il Ratto di Cefale, (mit Peri); le Nouve Musiche, eine Sammlung von Madrigalen und Kanzonen für eine Stimme. Schließlich haben wir noch zu bemerken, daß in dem Artikel Arie die Zeit der Zusammenkünfte in Bardi's Hause irrig um das Jahr 1600 angegeben ist; man wolle dafür das Jahr 1578 substituiren.

Cadeac, Pierre, ein französischer Komponist um die Mitte des 16. Jahrh.; 1555 hat er in Paris eine Sammlung vier-, fünf- und sechsstimmiger Motetten veröffentlicht; dann befindet sich eine vierstimmige Messe von ihm in der von A. Cardane herausgegebenen Sammlung von 12 Messen (Paris 1554), und in der Bibliothek des Abbate Santini in Rom sind fünfstimmige, in Paris 1544 gedruckte Motetten von C.

Digitized by Google

Cadenz,
Cadenza,
Cadence,
Cadenza d'inganno,
Cadenza fiorita,
Cadenza ſfuggita,
Cadence rompue,
Cadence parfaite,
Cadence imparfaite,
} ſ. **Kadenz.**

Cadwaladr, ein altbritiſcher König, der als ein Gönner und Beförderer der Muſik und Poeſie genannt wird.

Cäcilia, die heilige, die Erfinderin der Orgel und Schutzpatronin der Tonkunſt; die Gründe, aus welchen ſie für beides Angeführte gilt, ſind nicht zu ermitteln. Sie lebte in der erſten Hälfte des dritten Jahrh. n. Chr. zu Rom, und ſtarb im J. 230 den Märtyrertod. Die Legende erzählt von ihr: daß ſie ihre Eltern, die noch nicht wie ſie die chriſtliche Religion angenommen hatten, mit einem heidniſchen Jüngling Valerian verheirathen wollten, ſie aber die Verbindung zurückwies, und dem Valerian bedeutete, daß ſie das Gelübde der ewigen Jungfrauſchaft abgelegt habe und ein Engel des wahren Gottes ihre Unſchuld ſchützen würde. — Das war auch wirklich der Fall; denn als Valerian, nachdem er vom Biſchof Urban in der chriſtlichen Religion unterrichtet und getauft worden war, zu Cäcilien zurückkehrte, erſchien der Engel, und überreichte Beiden Kränze von himmliſchen Roſen und Lilien. Valerian und ſein von ihm bekehrter Bruder Tiburtius wurden als eifrige Chriſten enthauptet und Cäcilia, als ſie den heidniſchen Göttern nicht opfern wollte, wurde zuerſt in ein ſiedendes Bad eingeſchloſſen, und als ſie darin noch nicht umkam, mit dem Schwerte hingerichtet. Später (im 5. Jahrh. wahrſcheinlich) wurde ihr eine Kirche geweiht, jetzt Sta. Cecilia in Trastevere genannt und vom Papſt Urban I. erbaut, und Papſt Paſchalis, dem ſie nach ſeiner Angabe im Traume erſchienen und ihre Begräbnißſtelle gezeigt hatte, ließ ihren Leichnam ausgraben und in der genannten Kirche beiſetzen; an ihrem Gedenktage, den 22. Nov. wurden ſchon in der alten Kirche muſikaliſche Feſte (Cäcilienfeſte) gefeiert. — Von Dichtern und Komponiſten iſt die heil. Cäcilia ſehr oft beſungen und verherrlicht worden, und auch die Maler haben ſie oft dargeſtellt, z. B. Mignard, Carlo Dolce, Domenichino u. ſ. w.

Caeſar, Joh. Melchior, zu Zabern im Elſaß um die Mitte des 17. Jahrh. geb., war 1683 Kapellmeiſter der Biſchöfe von Bamberg und Würzburg, und 1687 Domkapellmeiſter in Augsburg. (Offertorien, Meſſen, Pſalmen, Hymnen, luſtige Tafelmuſik in 6 Stücken mit 60 Balleten, beſtehend in unterſchiedlichen luſtigen Quodlibetten und kurzweiligen deutſchen Konzerten.)

Cäſur, (lat.), Einſchnitt, iſt in der Muſik der Punkt, wo innerhalb einer größern Periode eine melodiſche und rhythmiſche Phraſe von der andern ſich ſcheidet, z. B.

Beiſp. 70.

Digitized by Google

Hier machen die Pauſen die Cäſur, und man ſpricht von einer ſogen. männlichen Cäſur, weil die Scheidung ſchon unmittelbar nach dem guten Takttheil (dem thetiſchen) erfolgt; eine weibliche Cäſur würde das folgende Beiſpiel geben, wo ſie nach einem ſchlechten (arſiſchen) Takttheil erfolgt:

Beiſp. 71.

Als einer Abart der weiblichen Cäſur konnte man wohl auch einer verdeckten C. gedenken, z. B.:

Beiſp. 72.

oder

Die Scheidung iſt hier keine abſolute, durch Pauſen bewirkte; aber einestheils hat man durch die mittels des Punktes verlängerte Note das Gefühl eines Abſetzens, Trennens, und dann ergiebt ſich anderntheils durch die Gleichartigkeit der Formulirung von je zwei und zwei Takten eine Abſcheidung.

Cafaro, oder **Caffaro**, Pasquale, geb. 1708 zu S. Pietro in der neapolitaniſchen Provinz Lecce, war Schüler des Conſervatorio della Pietà in Neapel, und ſtudirte beſonders unter Leo Kompoſition. Später wurde er Kapellmeiſter und dann, um 1750 Profeſſor am Konſervatorium an Abos' Stelle; geſt. iſt er im J. 1787. Man kennt von ihm Opern, z. B. Arianna e Teseo, Ipermnestra, Antigono, Olimpiade, la disfatta di Dario u. ſ. w.; mehrere Oratorien, z. B. il Trionfo di Davidde, la Betulia liberata; Kantaten; ein Stabat mater, das dem Pergoleſeſchen gleichgeſtellt wird; der 106. Pſalm (Confitemini) für Solo und Chor mit Orcheſterbegleitung. Allen ſeinen Sachen iſt viel natürliche Anmuth und Reinheit des Styls eigen.

Caffarelli, ſ. Majorano.

Caffiaux, (ſpr. Kaffioh), Philipp Joſeph, geb. zu Valenciennes im J. 1712, trat nach Vollendung ſeiner Studien noch ſehr jung in den Benediktiner-Orden. Er ſtarb zu Paris in der Abtei St. Germain-dos-Près den 26. Dec. 1777. Von dieſem gelehrten Mönch iſt auf der Bibliothek in Paris das Manuſcript (leider unvollkommen) zu einer Geſchichte der Muſik vorhanden; Fétis, der ſie geſehen hat, ſpricht mit großem Lobe von den Fragmenten. Der Caffiat, den Forkel und Lichtenthal anführen, iſt unſer Caffiaux, der Name iſt entſtellt, und die Geſchichte der Muſik, die ſie als im J. 1757 gedruckt anführen, iſt auch nur obiges Manuſcript; wahrſcheinlich haben die angeführten Autoren den Proſpektus, der allerdings im J. 1756 erſchienen iſt, mit der Geſchichte der Muſik verwechſelt.

Caffro, Giuſeppe, geb. 1766 in Neapel, ein berühmter Oboebläſer, war ſchon

Digitized by Google

sehr jung in der Kapelle des Königs von Neapel angestellt, ging aber dann nach Paris, wo er sich mit vielem Beifall hören ließ, und bis zum J. 1793 blieb. Um diese Zeit ging er nach Holland, blieb daselbst einige Zeit, und begab sich darauf nach Deutschland; 1807 befand er sich noch in Mannheim. Aus dieser Zeit sind auch Berichte über sein Spiel da, die von seiner bedeutenden Fertigkeit sprechen, aber weder seinem Tone noch seiner Kompositions- und Vortragsweise, (die sie veraltet nennen), großes Lob spenden. — Im J. 1808 kehrte C. nach Italien zurück, und man hat seitdem nichts wieder von ihm gehört. — (Konzerte für Obe, Potpourri für Klavier und Flöte oder Violine.)

Caillot, (spr. Kallioh), Joseph, geb. zu Paris im J. 1732, ein ausgezeichneter Sänger an der Comédie italienne daselbst. Sein Vater, ein Goldschmied, machte Bankerott, wurde festgenommen, und der kleine Caillot war dem Elend preisgegeben; doch nahmen sich einige arme Wasserträger seiner an und sorgten für ihn wie für ihr eignes Kind. Als sein Vater wieder frei geworden war, und eine untergeordnete Stelle in des Königs Ludwig XV. Haushalt erhalten hatte, nahm er ihn mit in den flandrischen Feldzug, und der junge, lebhafte C. machte sich dem Herzog von Villeroi bemerkbar, der sein Protektor wurde, ihn dem Könige vorstellte, und ihm auch Musikunterricht geben ließ. Nachdem er zuerst auf mehreren Provinztheatern aufgetreten war, debutirte er 1760 in Paris, und erwarb sich glänzenden Beifall durch seinen guten Gesang und durch seine noch vorzüglichere Aktion. Im J. 1772 zog er sich von der Bühne zurück, und sang bis zum J. 1776 nur noch bei Hofe, an der Oper nur noch die Stelle als Repetiteur beibehaltend. Gest. ist er den 30. Sept. 1816.

Caimo, Giuseppe, ein berühmter italienischer Komponist, um 1540 in Mailand geboren. Seine Kompositionen sind sehr selten geworden, und es sind davon anzuführen: 5 Sammlungen Madrigale zu 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen; vierstimmige Kanzonetten, 2 Bücher; auch findet man Stücke von ihm in P. Phalesio's Sammlung: Paradiso musicale de Madrigali e Canzoni etc., Antwerpen 1596.

Cajani, Giuseppe, Chordirektor und Akkompagnateur an dem Théâtre Italien in Paris, geb. zu Mailand im J. 1774 und gest. 1821, versuchte sich zuerst als Sänger, reussirte aber nicht, und blieb nur mit dem Theater in den oben angeführten Eigenschaften in Connex. Für Mailand hat er Musiken zu verschiedenen Ballets komponirt und arrangirt, und außerdem herausgegeben: Nuovi Elementi di Musica, eposti con vero ordine progressivo, Mailand, Ricordi.

Calamaulos, hieß bei den Griechen ein Blasinstrument, eine Art Hirtenflöte, aus Rohr verfertigt und mit einigen Tonlöchern versehen. Bei den Römern hieß es Calamus pastoralis, das Hirtenrohr.

Calando, (ital.; von calare, abnehmen, sich vermindern), eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein allmäliges Abnehmen der Stärke des Tones bei einer Passage oder Tonreihe angedeutet wird. Es ist gleichbedeutend mit Decrescendo und Diminuendo.

Calandrone, eine Art Schalmey mit zwei Klappen, deren sich die Landleute in Italien bedienen.

Calascione, (spr. Kalaschone), oder **Colascione,** ein in Unteritalien bei den

Digitized by Google

niedern Volksklaſſen viel gebräuchliches Saiteninſtrument in Form einer kleinen Laute, aber mit längerem Halſe und Griffbrette, mit zwei ſchwachen Darmſaiten, in der Quinte geſtimmt, bezogen, die entweder mit den Fingern geriſſen, oder mit einem Plectrum von Fiſchbein oder Baumrinde zum Erklingen gebracht werden. Zur Begleitung von Geſängen und Tänzen werden öfter mehrere ſolcher Inſtrumente harmoniſch zuſammengeſtimmt.

Calāta, ein italieniſcher Tanz im $^2/_4$ Takt und lebhaftem Tempo, in deſſen Melodie das Auf- und Niedertanzen der Reihen durch Tonleitern und Läufe nachgeahmt und ausgedrückt wird.

Calcant, (vom lat. calcare, treten) wird derjenige genannt, welcher durch das Niedertreten der Balgklaves die Orgelbälge in Thätigkeit ſetzt; daher heißt er auch Balgtreter, oder weil die Balgklaves auch in der That Balken ſind, auch Balkentreter.

Calcantenglocke, oder

Calcantenwecker, daſſelbe was Balgglocke, ſ. Klingelzug.

Calcaturclavis, daſſelbe was Balgklavis.

Caldara, Antonio, ein berühmter und höchſt fruchtbarer italieniſcher Kirchen-, Theater- und Kammerkomponiſt, geb. zu Venedig im J. 1678, und Schüler ſeines Landsmannes Legrenzi. In ſeinem 18. Jahre ließ er ſeine erſte Oper aufführen, und 1714 wurde er als Kapellmeiſter nach Mantua berufen; daſelbſt blieb er bis 1718 und ging dann nach Wien, wo er den Titel Vice-Hofkapellmeiſter erhielt, und dem kunſtliebenden Karl VI. Unterricht in der Kompoſition (neben Fux) ertheilte. Vom J. 1736 an ſchrieb er nichts mehr für's Theater, ſondern nur für die Kirche, lebte noch einige Jahre in der öſterreichiſchen Hauptſtadt, und kehrte dann zu Ende des Jahres 1738 nach Venedig zurück, wo er in Zurückgezogenheit bis zum 28. Aug. 1763 lebte. Man kennt die Titel von über 50 Opern von C's. Kompoſition, die aber hierherzuſetzen zu weitläufig ſein würde; von ſeinen Oratorien ſind anzuführen: Tobia, Assalone, Giuseppe, Davidde, la Passione di Gesù Christo, Danielle, San Pietro in Cesarea, Gesù presentato al Tempio, Gerusalemme convertita u. ſ. w. u. ſ. w.; dann eine Unzahl von Meſſen, Pſalmen, Magnifikat- und andern Kirchenſtücken; endlich Kammer-Kantaten, Sonaten für 2 Violinen und Baß u. ſ. w.

Calderara, Michele, geb. zu Borgo-Seſia den 28. Sept. 1702, erhielt ſeine Ausbildung in Mailand, wurde ein geſchickter Muſiker, und erhielt die Kapellmeiſterſtelle an S. Evasio in Casale. Geſtorben iſt er im J. 1742, und hat eine Menge von Kirchenkompoſitionen im Manuſcript hinterlaſſen.

Calegari, Antonio, geb. zu Padua um die Mitte des 18. Jahrh., ließ vom J. 1784—89 in Venedig mehrere Opern aufführen, hörte aber dann auf für die Bühne zu arbeiten. Im J. 1800 lebte er in Padua, ſich meiſt mit dem Violoncellſpielen beſchäftigend, und als die Kriegsunruhen ausbrachen, verließ er Italien und ging nach Paris. Hier wollte es ihm anfangs nicht gelingen, Fortune zu machen; er verfiel daher auf die Spekulation, ein Werk drucken zu laſſen: L'art de composer la Musique, sans en connaitre les élémens. Die Spielerei fand Anklang, und man beeilte ſich, das Buch zu kaufen, in dem die Noten als Buchſtaben,

Digitized by Google

die Takte als Silben und die Rhythmen als Worte und Sätze gedacht wurden, und aus dem Jeder durch bloße Zusammensetzung von beinahe 1400 Rhythmen eine Menge Romanzen und Arien zusammenstellen konnte. Dazu kam noch, daß C. das Buch der Madame Bonaparte (Josephine) dedicirt hatte, und diese ihn unter ihre Protektion nahm. Sobald es die Umstände erlaubten, kehrte er wieder nach seiner Vaterstadt zurück, und erhielt daselbst die Kapellmeisterstelle am Santo, welche er bis an seinen Tod, den 28. Juli 1828 inne hatte.

Calegari, Cornelia, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, Sängerin u. Komponistin, in Bergamo 1644 geb., als Tochter des Bartolomeo Calegari. Sie war 15 Jahre alt, als sie ihre erste Sammlung Motetten herausgab, die mit großem Beifall aufgenommen wurden. Dieser brillante Erfolg hielt sie doch nicht ab, ihren einmal gefaßten Vorsatz auszuführen, und in's Kloster der heil. Margaretha zu Mailand im J. 1660 einzutreten. Als Nonne erhielt sie nun den Namen Maria Katharina, und zog durch ihr Orgelspiel und ihren Gesang stets eine große Menschenmenge nach der Kirche ihres Klosters. Das Jahr ihres Todes weiß man nicht. Von ihren Kompositionen sind anzuführen: Motetten für eine Singstimme, 1659; Madrigalen und Kanzonetten, ebenfalls für eine Singstimme; Madrigalen für zwei Singstimmen; Messen für sechs Stimmen mit Instrumentalbegleitung; Vespern u. s. w.

Calegari, Francesco Antonio, ein Franciskanermönch, geb. zu Padua am Ende des 17. Jahrh., um 1702 Kapellmeister an einem Minoritenkloster in Venedig und 1724 Kapellmeister in Padua, welche Stelle er noch im J. 1740 inne gehabt haben soll. Er genoß eines großen Rufes als Kirchenkomponist; aber alle seine Sachen übergab er dem Feuer, als er den Einfall hatte, im enharmonischen System der Griechen zu komponiren und dasselbe wieder für moderne Tonkunst nutzbar zu machen. Daß ihm dies nicht gelang, ist selbstverständlich; die Zuhörer fanden diese Musik abscheulich, und die Sänger ebenso und unausführbar. — Von C's. Kompositionen haben sich gedruckt erhalten: Neun Psalmen, und Cantate da Camera; außerdem ist von ihm eine theoretische Abhandlung in einer Kopie (durch Sabbatini) vorhanden, die den Titel führt: Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni. — Noch wird ein Calegari erwähnt, der von 1811 an in Italien durch mehrere komische Opern, z. B. Amor soldato, Matrimonio segreto sich beliebt gemacht hatte. Seine Popularität scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein, denn schon nach dem Jahre 1813 ist er verschollen.

Calichon, (spr. Kalischong), ein veraltetes Saiteninstrument in der Form einer kleinen Laute, von ziemlich gleicher Behandlungsart mit dieser, und mit fünf in G, c, f, a und eingestrichen d gestimmten Saiten bezogen.

Call, Leonhard von, im J. 1779 in Süddeutschland geb., machte sich von Wien aus im J. 1801 zuerst durch gefällige Kompositionen für Guitarre, Flöte und andere Instrumente bekannt und beliebt; dann erhielten auch seine zwei- und dreistimmigen Gesänge mit Pianoforte- und Guitarrebegleitung eine ungemeine Verbreitung, aber seine Männergesänge erhoben ihn auf den Gipfel der Popularität. Durch sie ist wohl zuerst die Vorliebe für diese Gattung bei uns Deutschen angeregt worden, und eine lange Zeit waren sie auch fast der einzige Stoff für Männergesang-Verein. Jetzt sind sie freilich vergessen und durch Bedeutenderes überflügelt worden; aber doch

Digitized by Google

möchten wir manche davon den vielen trivialen, nach Kneipe riechenden komiſchen Männerquartetten, wie ſie aus der Neuzeit durch Schäffer, Kuntze u. ſ. w. geboten werden, bei Weitem vorziehen. — Call ſtarb im J. 1815 in Wien. Es iſt immerhin zu bedauern, daß er ſich durch Vielſchreiberei gar zu ſehr verflächtigt und verflacht hat.

Callcott, John Wall, geb. den 20. Nov. 1766 zu Kenſington, Dr. der Muſik und ein nicht unbedeutender engliſcher Tongelehrter und Komponiſt. In ſeinem 12. Jahre ſollte er Chirurg werden, konnte aber den Widerwillen gegen dieſen Stand nicht bemeiſtern, wendete ſich 1779 der Muſik zu, und trieb ſeine mit gutem Erfolg angefangenen wiſſenſchaftlichen Studien weiter. 1782 erhielt er von den Doktoren Arnold und Cooke in London Kompoſitionsunterricht, wurde das Jahr darauf Organiſt an St. George the Martyr, und 1786 Baccalaureus der Muſik an der Univerſität Oxford. Vieles von ſeinen Kompoſitionen war ſchon mit Beifall aufgenommen worden, aber er beſchloß, ſich der muſikaliſchen Schriftſtellerei zu widmen, ließ auch im J. 1797 den Proſpekt zu einem muſikaliſchen Wörterbuch erſcheinen, konnte aber ſeiner vielfachen Beſchäftigungen und ſchwachen Geſundheit wegen das Werk nicht zu Ende bringen; dafür gab er eine Musical Grammar, London 1804 (und ſpäter in noch einigen Auflagen) heraus. Den muſikaliſchen Doktorgrad hatte er im J. 1800 empfangen, und 1805 folgte er dem Dr. Crotch als Profeſſor der Muſik an dem königl. Inſtitut, mußte aber aus Geſundheitsrückſichten ſein Amt ſchon nach einigen Jahren niederlegen. Ein muſikaliſch-biographiſches Werk konnte er auch nicht vollenden, denn der Tod überraſchte ihn dabei im J. 1821 den 15. Mai. Sein Schwiegerſohn, Horsley, hat eine Sammlung von ſeinen Werken mit biographiſchen Notizen herausgegeben. — Von C's. Kompoſitionen — Liedern, Geſängen, Kanons, Anthems — iſt nur ein kleiner Theil gedruckt.

Callegari, findet man öfter für Calegari geſchrieben, ſ. daher dieſen.

Callenberg, Georg Alexander Heinrich Herrmann, Graf von, Herr von Muskau in der Oberlauſitz, geb. den 8. Febr. 1744, und geſt. daſelbſt im J. 1775. Er war ein geſchickter Klavierſpieler und Komponiſt, auch Mitglied der königl. ſchwediſchen Akademie zu Stockholm. (Sonaten für Klavier und Violine, Berlin 1781.)

Callissoncino, (ſpr. —tſchino), ein Calaſcione mit ſehr langem Halſe, ein großes Calaſcione, ſ. Calascione.

Calmet, Auguſtin, ein gelehrter Benediktiner, geb. den 26. Febr. 1672 zu Mesnil-la-Horgne in Lothringen, und geſt. als Abt von Sénones den 25. Octbr. 1757. In ſeinem Commentaire littéral sur la Bible, Paris 1714, (ſpäter in noch einigen Auflagen), befinden ſich mehrere Diſſertationen über die Muſik und die Inſtrumente der alten Hebräer.

Calmus, Martin, geb. 1749 zu Zweibrücken, ein Virtuos auf dem Violoncello und Komponiſt für ſein Inſtrument, war im J. 1797 am Theater in Altona engagirt, machte darauf eine Kunſtreiſe durch Norddeutſchland, und wurde im J. 1800 als erſter Celliſt in der Kapelle zu Dresden angeſtellt, wo er ſchon den 13. Jan. 1809 ſtarb.

Calori, Signora, eine ihrer Zeit berühmte ital. Sängerin, geb. zu Mailand im

Digitized by Google

J. 1732. Nachdem ſie in Italien auf mehreren Bühnen mit Erfolg geſungen, ging ſie im J. 1755 nach London, von wo aus ihr Ruhm ſich über ganz Europa verbreitete. 1770 war ſie als Primadonna an der ital. Oper in Dresden engagirt, und 1774 kehrte ſie nach Italien zurück, noch bis zum J. 1783 auf verſchiedenen Theatern ſingend. Man vermuthet, daß ſie um 1790 geſtorben iſt. — Sie hatte eine ungewöhnliche Kehlfertigkeit, ſchöne und umfangreiche Stimme, und gute muſikaliſche Bildung.

Calvez, Gabriel, ein ſpaniſcher Muſiker, lebte in der Mitte des 16. Jahrh. in Rom als Sänger an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Im J. 1540 hat er Motetten herausgegeben, und die Melodie von einer derſelben hat dem Paleſtrina zum Thema ſeiner Meſſe Emendemus gedient.

Calvi, Lorenzo, Muſiker an der Kathedrale in Pavia, in der erſten Hälfte des 17. Jahrh., hat 4 Sammlungen Motetten zu 2, 3 und 4 Stimmen, und 1626 in Venedig Rosarium litaniarum B. Virg. Mariae veröffentlicht.

Calvi, Giovanni Battiſta, ein Dilettant, zu Rom um die Mitte des vorigen Jahrh. geboren, hat von ſeiner Kompoſition aufführen laſſen: die Ballets Castore e Polluce und le Donna malaccorte, die Opera seria „Ezio“ und das Oratorium il Giuseppe riconosciuto.

Calvière, Guillaume Antoine, geb. zu Paris 1695 und geſt. daſelbſt den 18. April 1755 als Organiſt des Königs, welche Stelle er im J. 1738 erhalten hatte. Er war ein bedeutender Meiſter auf der Orgel, und hat vieles für ſein Inſtrument, ſowie Motetten und andere Kirchenſtücke komponirt, von denen aber nichts gedruckt iſt.

Calviſius, Sethus, eigentlich Kalwitz, geb. den 21. Febr. 1556 zu Gorſchleben in Thüringen, wo ſein Vater, Jakob, als ein armer Bauer lebte. Seinen erſten Unterricht erhielt er auf der Schule in Frankenhauſen, die er aber nur drei Jahre lang beſuchen konnte, da die Armuth ſeiner Eltern ihm die Unterſtützung verſagte. Doch kam er bald ſeiner ſchönen Stimme wegen in das öffentliche Singchor in Magdeburg, beſuchte noch das dortige Gymnaſium, und verdiente ſich mit Unterrichtgeben ſo viel, daß er die Univerſitäten Helmſtädt und Leipzig beſuchen konnte. In letzterer Stadt war er auch eine Zeit lang Muſikdirektor an der Pauliner-Kirche, von 1582—92 aber Kantor in Schulpforte. Darauf wurde er als Kantor und Schulkollege an die Thomasſchule in Leipzig berufen, und 1594 erhielt er auch noch die Muſikdirektorſtelle an genannter Anſtalt und an der Thomaskirche. Unausgeſetzt thätig und raſtlos an der Verbeſſerung des Muſikunterrichts arbeitend, ſowie überhaupt den ihm anvertrauten Lehrämtern rühmlichſt vorſtehend, blieb er in dem ihm liebgewordenen Leipzig bis zu ſeinem Tode, den 23. Nov. 1615, ſo glänzend auch die Anerbietungen waren, die ihm von den Univerſitäten Wittenberg und Frankfurt aus gemacht wurden. Er war ein Mann von vielem und gründlichem Wiſſen, und nicht allein in muſikaliſcher Beziehung hat er ſich ausgezeichnet, ſondern auch als Chronologiſt und Aſtronom (oder vielmehr Aſtrolog) ſich einen geachteten Namen gemacht. Von ſeinen muſikaliſchen, theoretiſchen und praktiſchen Werken ſind anzuführen: Melopeia, seu Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extructa et explicata, Erfurt 1582

Digitized by Google

und zweite Auflage 1592; Compendium Musicae practicae pro incipientibus conscriptum, Leipzig 1594, in einer zweiten Auflage 1602, und in einer dritten, Jena 1612, unter dem Titel: Musicae artis praecepta nova et facillima etc.; (in diesem Werke setzt C. die Vortheile der Bocedisation gegenüber der Guidonischen Solmisation auseinander); Exercitationes Musicae duae, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis; posterior, de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus, Leipzig 1600; (auch unter besonderen Titeln und mit einer dritten Abhandlung: de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus etc., Leipzig 1611 erschienen); Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniae compositarum 4 voc., Leipzig 1596, und bis 1622 noch in drei anderen Auflagen; Teutsche Tricinia, mehrentheils aus den Psalmen David's, neben anderen geistlichen und politischen Texten zu singen und sonst auf Instrumenten zu üben, Leipzig 1603; Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias evangeliorum anniversariorum a Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, e praestantissimis Musicis concinnata, Leipzig 1612; der 150. Psalm für 12 Stimmen und 3 Chöre, Leipzig 1615; der Psalter David's, gesangweis von Herrn Dr. Cornelio Beckern sel. verfertigt, auf's neue mit 4 Stimmen abgesetzt, Leipzig 1617; außerdem eine große Menge von Hymnen und Motetten, die nicht zum Druck gelangt sind.

Cambert, (spr. Kangbähr), Robert, geb. zu Paris um's J. 1628, wurde nach Beendigung seiner Studien Organist an der Collegial-Kirche in der Straße Saint Honoré, und einige Zeit nachher (1666) Intendant der Musik der Königin Anna von Oesterreich, Mutter Ludwig's XIV. C. war der erste Franzose, welcher eine Oper schrieb, und zwar auf Veranlassung eines gewissen Perrin, der die Worte lieferte; sie hieß La Pastorale, und wurde auf dem Schlosse Issy im J. 1647 zum ersten Mal aufgeführt. Der große Beifall, den das neue Unternehmen hatte, veranlaßte C. und Perrin noch mehrere Opern folgen zu lassen, und sie schrieben noch: Ariane, ou le mariage de Bacchus und Adonis. Als darauf im J. 1669 die Academie royale de musique oder große Oper in Paris gegründet, und das Privilegium an Perrin ertheilt wurde, engagirte sich dieser auf ferner C. als Kompositeur, und im J. 1679 wurde die erste regelmäßige französische Oper: Pomona gegeben. Im folgenden Jahre schrieb C. die Musik zu einem fünfaktigen Pastorale: Les peines et les plaisirs de l'amour, Worte von Gilbert; aber in demselben Jahre wurde Perrin das Privilegium genommen und Lulli übertragen. Aus Aerger über die an ihm begangene Ungerechtigkeit verließ Cambert Frankreich und ging nach England im J. 1673, wo er von Karl II. in einem Regimente als Musikmeister angestellt wurde; doch hatte er seine Position nicht lange inne, denn er starb schon im J. 1677. — Fragmente der Partitur der Pamona hat Ch. Ballard publicirt, und auf der Pariser Bibliothek befindet sich das Manuscript der Partitur von les peines et les plaisirs de l'amour. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß Perrin durch Peri's und Caccini's „Euridice", die der Kardinal Mazarin von einer ital. Truppe hatte aufführen lassen, für die Opern-Idee begeistert worden war.

Cambini, Giovanni Giuseppe, geboren zu Livorno den 13. Febr. 1746,

Digitized by Google

hatte schon in früher Jugend Violinunterricht, und vervollkommnete sich später unter Nardini's und Manfredi's Leitung. In seinem 17. Jahre ging er nach Bologna, und genoß drei Jahre lang Pater Martini's Unterricht; darauf ging er nach Neapel, verliebte sich hier in ein junges Mädchen aus Livorno, und schiffte sich mit ihr nach dieser seiner Vaterstadt ein, um sich dort zu verheirathen. Unterwegs aber wurde das Schiff von Piraten überfallen, und C. mit als Gefangener nach der Berberei geführt, nachdem er vorher hatte mit ansehen müssen, wie seiner Geliebten von den Räubern Gewalt angethan wurde. (Siehe Grimm's Correspondance littéraire, Aug. 1776). Glücklicherweise hatte ein reicher venetianischer Kaufmann Mitleid mit C., und kaufte ihn von einem spanischen Renegaten los. Darauf ging er (C.) nach Paris, und kam durch die Fürsprache des neapolitanischen Gesandten und des Prinzen von Conti dazu, mehrere seiner Kompositionen im Concert spirituel aufführen zu dürfen. Das war im J. 1770, und von dieser Zeit an erhielt er in Paris eine gewisse Vogue, und verfertigte eine Unmasse von Vokal- und Instrumentalsachen, namentlich Quartetten, und auch Opern und Ballets, z. B. la Croisée, Cora, ou la prêtresse du Soleil, Adèle et Edwin, les Romans, Rose d'amour et Carloman, Nantilde et Dagobert u. s. w., die mehr oder weniger Glück machten. 1788 war er Musikdirektor am Théâtre Beaujolais, und 1791 am Théâtre Louvois; nach dem J. 1800 verschwand er immer mehr und mehr, tauchte nur hin und wieder mit Kompositionen auf, und soll endlich sogar im Armenhause gestorben sein, wann? weiß man aber nicht. — Er hatte eine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten, aber auch dabei eine übergroße Seichtigkeit der Ideen und der Ausführung, und von seiner Fruchtbarkeit kann man sich eine Idee machen, wenn man bedenkt, daß er unter vielem Andern z. B. 144 Streichquartette, über 400 Stücke für verschiedene Instrumente, 60 Sinfonien für Orchester verfertigt hat.

Cambio, Perissone, ein ital. Komponist um die Mitte des 16. Jahrh., von dem man Canzone villanesche alla Napoletana, Venedig 1551, und Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore, Venedig 1547, kennt. Aus ersterem Werke hat Burney im dritten Bande seiner Musikgeschichte eine Villota a quattro voci aufgenommen, und rühmt den C. überhaupt als einen der besten Meister seiner Zeit; dieses Urtheil wollen wir dahingestellt sein lassen.

Camerloher, oder **Camerlocher**, Placidus von, geb. in Baiern um 1720, und gest. als Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen im J. 1776. Er soll ein vortrefflicher Orgel-, Lauten- und Violinspieler gewesen sein, und hat vielerlei komponirt, z. B. Messen, Litaneien, Vespern, Motetten und sonstige Kirchenstücke, Sinfonien, Streichquartette (mit die ersten, die im konzertanten Style geschrieben wurden), Trio's für Guitarre, Violine und Violoncello, Konzerte für Guitarre, Sonaten für 2 Violinen und Baß; außerdem die Oper: Melissa tradita, die in München mit großem Beifall aufgeführt wurde. In seinem Alter beschäftigte er sich auch vielfach mit Unterrichtgeben, und hat manchen wackern Schüler gebildet.

Campagnoli, (spr. Kampanjoli), Bartolomeo, ein vortrefflicher Violinist, geb. zu Cento bei Bologna den 10. Sept. 1751. Sein erster Lehrer war Dall' Ocha, ein Schüler Lolli's, und dann wurde er von seinem Vater, einem Kaufmanne, nach Modena geschickt, um sich unter Paolo Guastarobba, einem Violinspieler aus

Digitized by Google

der Tartini'schen Schule, noch mehr zu vervollkommnen; auch vollendete er daselbst seine Kompositionsstudien. Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt im J. 1766 wurde er im dortigen Orchester angestellt, und 1770 machte er seine erste Reise nach Rom, wo er sich mit vielem Beifall hören ließ; von da ging er nach Faenza, um noch beim Kapellmeister und bedeutenden Violinisten Paolo Alberghi zu studiren, und 6 Monate später nach Florenz, wo ihn der berühmte Nardini 5 Jahre fesselte, und ihm seine Unterweisung angedeihen ließ. Während dieser Zeit schloß er mit Cherubini Freundschaft, und war auch am Orchester des Theaters della Pergola angestellt. 1775 kehrte er nach Rom zurück, und wurde am Theater Argentina als Führer der zweiten Violine angestellt; zu Ende desselben Jahres berief ihn der Fürstbischof von Freisingen als Konzertmeister, doch verwaltete er dies Amt nur 2 Jahre, und machte dann mit dem berühmten Fagottisten Reinert eine Reise nach Polen. Auf der Rückreise in Dresden angekommen, erhielt C. ein Engagement als Konzertmeister beim Herzog Karl von Kurland, und benutzte im J. 1783 einen ihm bewilligten Urlaub zu einer Kunstreise nach Schweden. Die Sehnsucht trieb ihn, sein Vaterland einmal wiederzusehen, und im J. 1784 brach er dahin auf, überall auf dem Wege mit Beifall Konzerte gebend; 1786 kehrte er zurück, und nach einer zweiten italienischen Reise im J. 1788 verließ er Dresden bis zum Tode des Herzogs von Kurland nicht wieder. Seine beiden letzten Stellen hatte er in Leipzig (von 1797—1818) und in Neustrelitz, woselbst er den 6. Nov. 1827 starb. Von seinen Kompositionen sind gedruckt: Konzerte für Violine und für Flöte, Sonaten für Violine und Baß, Duetten für Flöte und Violine, Duo's für Violine, Variationen, instruktive Stücke, Polonaisen, Capricen u. s. w. u. s. w., auch hat er eine Violinschule verfaßt. — Seine Töchter Albertina und Gianetta machten als Sängerinnen einiges Glück, und zwar in Frankfurt a. M., Hannover und Neustrelitz; doch war ihre theatralische Laufbahn nur sehr kurz, denn sie zogen sich schon im J. 1829 von der Bühne zurück, und gingen als Lehrerinnen nach Berlin.

Campanett, s. Glockenspiel.

Campanist, Glockenspieler, s. Carillon.

Campesius, s. Campisi.

Campi, Antonia, in Polen geboren, kam im J. 1785 als Sängerin zu der Gesellschaft des Guardasoni, die damals abwechselnd in Prag und Leipzig spielte; hier erhielt sie auch ihren obigen Namen durch die Verheirathung mit dem Sänger Campi, (ihren Familiennamen haben wir nicht in Erfahrung bringen können). Von Guardasoni trotz ihres Eifers nicht anständig behandelt, verließ sie im J. 1801 dessen Truppe, und ging nach Wien an das Schikaneder'sche Theater, kam aber im J. 1818 mit dem Titel als Hofopern- und Kammersängerin an das kaiserliche Theater. Gestorben ist sie in München am 30. Sept. 1822, eben als sie im Begriff war, daselbst einen Gastrollencyclus zu beginnen. Sie war allgemein als eine der ersten Bravoursängerinnen ihrer Zeit angesehen, und überall wo sie sich hören ließ, (und dies war fast auf allen bedeutenden deutschen Theatern, und auch im J. 1821 in Warschau der Fall), wurde ihre schöne, umfangreiche, gutgebildete Stimme, und ihre eminente Fertigkeit bewundert; doch war sie nicht von dem Vorwurfe frei zu sprechen, am unrechten Orte bisweilen Fioriturен und Verzierungen angebracht zu haben. Zu

Digitized by Google

bemerken haben wir noch, daß Mozart für ſie den Part der Donna Anna in ſeinem Don Juan geſchrieben hat.

Campioli, (....), ein vorzüglicher Altſänger (Kaſtrat), um 1700 in Deutſchland, aber von italieniſchen Eltern, geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Italien, von wo er im J. 1716 nach Deutſchland zurückkehrte. 1720 wurde er am Wolfenbüttel'ſchen Hofe angeſtellt, ging 6 Jahre darauf nach Hamburg, und bereiſte von da aus das übrige Deutſchland, Holland und England. Im J. 1731 ſang er wieder in Dresden, und nachher ſcheint er ſich nach Italien zurückgezogen und den Reſt ſeines Lebens daſelbſt zugebracht zu haben.

Campion, (ſpr. Kangpiong), François, Theorbiſt und Guitarriſt, und an der großen Oper in Paris angeſtellt, zu Anfang des vorigen Jahrh., hat herausgegeben: Nouvelles découvertes sur la Guitarre, contenant plusieurs suites de pièçes sur huit manières differéntes d'accorder, Paris 1705; in dieſem Werke findet man ſchon viele Effekte, die eine viel ſpätere Zeit als neue Entdeckungen für ſich angeſprochen hat; ferner: Traité d'accompagnement pour la Théorbe, Paris und Amſterdam 1710, und Traité de composition, selon les règles des Octaves de musique, Paris 1716. — Sein Geburts- und Sterbejahr hat man nicht ausfindig machen können; doch weiß man, daß er im J. 1738 noch lebte, und eine Penſion von der Pariſer Oper genoß.

Campion, (ſpr. Kämpion), Thomas, ein engliſcher Arzt, der ſich aber auch als Dichter und Muſiker ausgezeichnet, hat ein Werk über den Kontrapunkt herausgegeben, unter dem Titel: A new way of making four parts in counterpoint by a most familiar and infallible rule; in den Jahren 1660 und 72 ſind von dieſem Werke noch zwei Auflagen mit verſchiedenen Vermehrungen und andern Titeln erſchienen. Ferner ſind auch noch 2 Bücher Airs of 2, 3 and 4 Parts von C's. Kompoſition gedruckt worden.

Campioni, Carlo Antonio, geb. zu Livorno um 1720, ſtudirte daſelbſt Violinſpiel und Kompoſition, und wurde 1764 Kapellmeiſter des Großherzogs von Toskana; von dieſer Zeit an arbeitete er ausſchließlich für die Kirche, während er früher viel Kammermuſikſtücke, namentlich Streichtrio's und Duo's komponirt hatte, die in Italien, Deutſchland, England und Holland ſehr beliebt waren. Burney ſah viele Kirchenſachen von C's. Kompoſition, und rühmt beſonders ein Te Deum, das in faſt ganz Italien aufgeführt und viel bewundert worden iſt. Kenner wollten behaupten, daß C's. Styl in ſeinen Kirchenſachen nicht genug Einfachheit und Würde gezeigt habe. Er iſt um 1793 in Florenz geſtorben, und hat eine der größten Sammlungen von Singkompoſitionen aus dem 16. und 17. Jahrh. hinterlaſſen.

Campiſi, oder Campeſius, Domenico, zu Ende des 16. Jahrh. zu Raialbuto in Sicilien geb., trat zu Palermo in den Dominikanerorden, und wurde im J. 1629 in Rom Profeſſor der Theologie. Als Komponiſt war er hochangeſehen, und es werden von ſeinen Sachen angeführt: 2 Bücher Motetten, zwei-, drei- und vierſtimmig, Palermo 1615 und 18; Concentus floridus, 2, 3, 4 et 5 vocibus modulandus, Rom 1622; Lilia Campi, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda cum completorio et Litaniis Beat. Virginis Mariae, Rom 1623, und Lilia Campi, 1—6 vocibus modulanda, Rom 1627.

Digitized by Google

Campiuti, (....), ein Zögling des Konservatoriums in Neapel, hat in Pavia im J. 1830 eine Oper: Bianca e Fernando aufführen lassen.

Campobasso, Alessandro Vincenzo, ein Opernkomponist, geb. zu Neapel um 1760, von dem in Mailand im J. 1789 eine Opera seria: Antigona aufgeführt wurde.

Camporesi, Violante, nachherige Mad. Giustiniani, eine ausgezeichnete Sängerin, im J. 1785 in Rom geb., wurde zuerst für die Privat-Musik Bonaparte's engagirt, und trat erst im J. 1817 in London auf die Bühne. Sie sang abwechselnd in England und in Italien bis zum J. 1830 ungefähr, und zog sich dann aus der Oeffentlichkeit zurück, ihren Aufenthalt in Rom nehmend.

Campra, André, der bewundertste Opernkomponist in Frankreich nach Lulli und bis Rameau, geb. zu Aix in der Provence den 4. Dec. 1660, wo er auch von Poitevin Unterricht in der Tonkunst erhielt. Nach Beendigung seiner Studien wurde er, noch nicht 20 Jahre alt, im J. 1679 als Musikdirektor an die Kathedralkirche von Toulon berufen; 1681 wurde er Kapellmeister in Arles, und zwei Jahre darauf ging er in gleicher Eigenschaft an die Kathedrale von Toulouse, wo er bis zum J. 1694 blieb. In diesem Jahre ging er nach Paris, wurde zuerst Musikmeister an der Kirche des Jesuiten-Kollegiums, und dann an der Notre-Dame-Kirche. Nachdem er diese Funktionen aufgegeben hatte, konnte er es erst wagen, seine Opern unter seinem eigenen Namen auf die Bühne zu bringen; seine zwei ersten Kompositionen dieser Gattung: L'Europe galante und Le Carneval de Vénise, mußten, seiner quasi-geistlichen Stellung wegen, unter dem Namen seines Bruders erscheinen, der Contrabassist an der Oper war. Der glänzende Erfolg seiner Sachen brachte ihm die Ernennung zum königl. Kapellmeister (im J. 1722), eine Pension und die Stelle als Musikdirektor und Komponist des Prinzen von Conti. Gestorben ist C. zu Versailles den 29. Juli 1744. Die Titel einiger seiner Opern mögen nun noch folgen: Aréthuse, Tancrède, les Muses, Iphigénie en Tauride, Hippodamie, Télémaque, les Fêtes Vénitiennes, les Amours de Mars et de Vénus, Camille, Achille e Déidamie, Aline; außerdem schrieb er noch viele Divertissements für den Hof, 3 Bücher Kantaten, 5 Bücher Motetten u. s. w.

Camus, (spr. Kamüs), (....), geb. zu Paris im J. 1731, und gest. daselbst im J. 1777, war erst Musikpage des Königs, und ließ, kaum 15 Jahre alt, einen Psalm aufführen, der großen Beifall hatte. Nachdem kam er als Tenorist in die Kapelle, und galt für einen der geschicktesten Sänger Frankreichs; er hat vieles für die Kirche komponirt.

Camus, Paul Hippolite, geb. zu Paris den 6. Jan. 1796, ein guter Flötist, kam 1806 auf's Konservatorium, und studirte mit Erfolg unter Wunderlich. Er war an mehreren Pariser Orchestern angestellt, und zuletzt kam er an das der ital. Oper, wo er im J. 1836 noch war. (Duo's, Fantasien, Variation ꝛc. für Flöte.)

Canalis, Florent, ein belgischer Komponist, um die Mitte des 16. Jahrh. lebend; man hat von ihm eine Sammlung Kirchenstücke, die im J. 1588 in Brescia erschienen ist.

Canarie, (franz.), oder Canario (ital.), ein veraltetes Tonstück mit 2 Reprisen in der Art der Gigue, aber rascher als diese. Es steht meist im $^6/_8$ oder $^3/_8$ Takt,

Digitized by Google

ſeltener im $^{12}/_{8}$ Takt, und ſoll von den kanariſchen Inſeln zu uns gekommen ſein, oder ſeinen Namen erhalten haben; was an dieſer Herleitung Wahres oder Falſches iſt, mögen die muſikaliſchen Philologen oder philologiſchen Muſiker unterſuchen.

Candeille, (ſpr. Kangdelj'), Pierre Joſeph, ein franzöſiſcher Opernkomponiſt, geb. zu Eſtaire den 8. Dec. 1744, machte ſeine muſikaliſchen Studien zu Lille, wo er Chorknabe war, und kam in ſeinem 20. Jahre nach Paris. Vom J. 1767 bis zum J. 1805 hatte er verſchiedene Anſtellungen an der großen Oper, z. B. als Chorführer, Repetiteur, und ſtarb endlich hochbetagt zu Chantilly, wohin er ſich zurückgezogen hatte, den 24. April 1827. Die erſten Werke, mit denen C. ſich in Paris als Komponiſt einführte, waren Kirchenſtücke, die mit Beifall im Concert spirituel aufgeführt wurden; auf der Bühne debutirte er mit mehreren Tanzdivertiſſements und mit der Ueberarbeitung älterer Sachen, z. B. der Oper: Fêtes de Thalia, von Mouret. Die erſte ſelbſtſtändige Oper von ihm war Laure et Pétrarque, die 1780 aufgeführt wurde, und 5 Jahre darauf kam Pizarre, ou la Conquête du Pérou, welche Opern aber nicht ſehr viel Erfolg hatten. Am meiſten Glück machte C. mit der neuen Bearbeitung der Oper Castor et Pollux, die ſchon von Rameau komponirt war, und von der er nur eine Arie und zwei Chöre beibehielt, das Uebrige aber Alles neu arbeitete; dann wurde auch noch eine Gelegenheitsoper: La Mort de Beaurepaire, von ihm aufgeführt. Uebrigens hat er noch viele Opern komponirt, die aber nicht aufgeführt worden ſind, z. B. les Fêtes Lupercales, Danaë, Lausus et Lydie, Roxane et Statyra, ou les veuves d'Alexandre, Ladislas et Adélaide, Brutus, u. ſ. w. — Seine Tochter Emilie, nachherige Mad. Simons, geb. zu Paris 1766, war als Schauſpielerin, Dichterin, Sängerin und Klavier- und Harfenvirtuoſin ausgezeichnet; auch hat ſie ſich viel mit Kompoſition beſchäftigt. (Das Schauſpiel, Cathérine, ou la belle fermière, mit vielen Geſängen durchwebt, Klavier- und Harfenſtücke, Lieder und Geſänge.)

Candido, Luigi, Komponiſt und Violinvirtuos in Venedig, zu Anfang des 18. Jahrh. Man hat von ihm: Sonate di Camera a Violino solo con Violoncello, Venedig 1712.

Canetti, Francesco, ein Opernkomponiſt, zu Crema um die Mitte des 18. Jahrh. geb., war Kapellmeiſter an der Kathedrale in Brescia. In dieſer Stadt wurde auch im J. 1784 eine Opera buffa von ihm: L'Imaginario, aufgeführt; auch kennt man von ihm eine Meſſe für 8 reale Stimmen, die für ein Meiſterwerk gilt. Er lebte noch im J. 1812.

Canis, Cornelius, ein niederländiſcher Kontrapunktiſt des 16. Jahrh., und geſt. im J. 1556. In einer Sammlung von Stücken verſchiedener Komponiſten, die zu Löwen 1544 erſchien, findet man auch Kanons von C., ferner iſt auch eine Sammlung fünfſtimmiger Motetten von ihm zu Löwen im J. 1544 herausgekommen, und Burney theilt im dritten Bande ſeiner Geſchichte der Muſik einen franzöſiſchen fünfſtimmigen Geſang von C. mit, der mit den Worten anfängt: Ta bonne grâce et maintien gracieux.

Cannabich, Chriſtian, geb. in Mannheim um 1742 (nach Anderen im J. 1731), erhielt ſeinen erſten Muſikunterricht von ſeinem Vater, Matthias C., der Flötiſt in der Kapelle des Kurfürſten war, dann von Stamitz dem Aelteren im

Digitized by Google

Violinspielen, und endlich schickte ihn der Kurfürst zur fernern Ausbildung nach Italien, wo er unter Jomelli's Leitung drei Jahre lang Komposition studirte. Im J. 1763 kehrte er nach Mannheim zurück, und erhielt die Stelle als Konzertmeister und als Dirigent der italienischen Oper; dieselbe Funktion hatte er auch in München, als der Kurfürst Karl Theodor im J. 1778 seinen Hof dahin verlegte. Gestorben ist er im J. 1789 in Frankfurt a. M., wohin er gereist war, um seinen Sohn zu besuchen, (nach Anderen im J. 1797). Sowohl als Violinvirtuos wie als Komponist hatte er einen bedeutenden Namen, und auch Mozart erwähnt seiner lobend in einigen seiner Briefe. Von seinen Kompositionen sind anzuführen, die Opern Azakia, la Croisée, (komische Oper, in Paris aufgeführt), Elektra, und die Operette Angelika; ferner überaus geschätzte Ballete, darunter namentlich: la descente d'Hercule aux enfers; endlich Sinfonien für großes Orchester, Streichquartette, Duo's und Trio's für verschiedene Instrumente, Violinkonzerte u. s. w.

Cannabich, Karl, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Mannheim im J. 1764 (nach Anderen 1769), erhielt von seinem Vater und von Eck Unterricht im Violinspielen, und von Grätz in der Harmonielehre. Noch sehr jung reiste er mit dem berühmten Oboisten August Lebrun, und ließ sich in den bedeutendsten deutschen Städten auf der Violine hören; nach seiner Rückkehr wurde er in München am Orchester angestellt (im J. 1784). Das Jahr darauf reiste er nach Italien, und als er von da wiederkehrte, dirigirte er bis zum J. 1800 das Opern-Orchester in Frankfurt a. M., und verheirathete sich daselbst mit der Sängerin Josephine Woraleck. Im J. 1800 erhielt er die Stelle seines Vaters in München, und im J. 1805 reiste er nach Paris, wie man sagt, um die dortigen musikalischen Institute kennen zu lernen; kaum in sein Vaterland zurückgekehrt bekam er das Nervenfieber, und starb den 1. März 1806. Von seinen Kompositionen, die sich aber nicht so wie die seines Vaters verbreiteten, sind zu nennen: die Opern „Orpheus" und „Palmer und Amalie"; Gedächtnißfeier Mozart's (im Klavierauszug), 6 deutsche Lieder am Klaviere, 6 Canzonette a 3 e 4 voci con Cembalo, 6 dergleichen dreistimmige, eine Sinfonie, eine Ouvertüre, ein Violinkonzert, Klaviervariationen, Duo's für Violine und Flöte, Trio's für zwei Violinen und Violoncello, Potpourri für zwei konzertante Violinen.

Canniciari, (spr. Kannitschari), Pompeo, ein Kirchenkomponist aus der römischen Schule, wurde 1709 Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore in Rom, und starb den 29. Sept. 1744. Wahrscheinlich ist er mit dem von Gerber angeführten Canniciani ein und dieselbe Person. (Vierchörige Messen und Motetten, und in der Sammlung des Abbate Santini in Rom vier-, fünf- und achtstimmige Messen und verschiedene andere Kirchenstücke zu 3 bis 8 Stimmen.)

Canobio, Carlo, ein ital. Violinvirtuos, reiste um 1780 in seinem Vaterlande, und war im J. 1790 am Petersburger Opernorchester angestellt; im J. 1796 soll er nach Italien zurückgekehrt und bald darauf gestorben sein. (Duetten für Flöte und Violine, Paris 1780.)

Canon,
Canone,
Canon apertus,
Canon enigmaticus,
} S. Kanon.

Digitized by Google

Canon finitus,
Canon infinitis, oder **perpetuus,**
Canon per augmentationem,
Canon per diminutionem,
Canon per tonos,
Canon polymorphus,
Canone al sospiro,
Canone sciolto,
} S. Kanon.

Canones heißen die Kanzellen in einer Wasserorgel, dann werden aber auch mit diesem lat. Namen alle Orgelregister benannt.

Canonik, s. Kanonik.

Canonisch, s. Kanon.

Canon musicalis, s. Windlade.

Cantābile, (singbar, sangbar), bedeutet im Allgemeinen das Melodisch-Fließende, Sanft-Dahingleitende, in einfachen, leicht faßlichen Tonverhältnissen sich Bewegende, und kann sich sowohl auf ein ganzes Tonstück, als auf einzelne Tonreihen innerhalb desselben erstrecken. Für Cantabile wird auch der Ausdruck Cantilēne gebraucht, und bedeutet dies in Instrumental- und Vokalstücken die zarten, ausdruckvollen, sinnigen Stellen, gegenüber den rauschenderen, passionirteren und kühneren. Als Vortragsbezeichnung erklärt sich demnach Cantabile von selbst. Als Ueberschrift über einen ganzen Tonsatz bedingt das Cantabile neben dem fließenden, zart-singenden Vortrag auch noch eine mäßig langsame Bewegung, wie man es denn am häufigsten mit einer derartigen Tempobezeichnung verbunden findet, z. B. Andante cantabile, Larghetto cantabile.

Cantando, oder Cantánte, singend, eine Vortragsbezeichnung, die mit dem Cantabile (s. vor. Art.) ganz dieselben Eigenschaften theilt.

Cantāta, Kantate, bedeutet ganz im Allgemeinen ein Gesungenes, Gesangstück; als eigentlicher Kunstgattung sind ihr ganz genaue Bestimmungen und Grenzen nicht zuzuweisen, und man hat ihr Wesen je nach Zeit, Ort und Gelegenheit auf's Verschiedenartigste, oft Widersprechendste erklärt. Die Einen sagten: die Kantate ist ein kleines Musikstück mit rührendem Inhalte u. s. w. (s. Sulzer's Theorie der schönen Künste), die Anderen meinten: die Kantate sei ein längeres, ausgeführteres Lied (dabei hat man wahrscheinlich die italienischen sogen. Cantate di Camera, Kammerkantaten, im Auge gehabt), und wieder Andere fassen die Sache kürzer, und erklären die Kantate als ein Tonstück aus Recitativen, Arien und Chören zusammengesetzt, und mit Instrumenten begleitet. So stellt sie sich allerdings heutzutage für uns dar; aber ihre Wesenheit ist damit noch nicht erklärt; das wird überhaupt kaum möglich sein, denn in der Poesie ist die Kantate eine Mischlingsgattung, zusammengesetzt aus lyrischen und epischen, ja selbst dramatischen Elementen, und die Musik hat sich allen diesen genau anzuschmiegen, man kann also nicht sagen wie die Kantate im Ganzen geformt sein müsse, sondern man kann bloß von den einzelnen Theilen derselben reden, und da ergeben sich denn je nach dem Inhalt des Textes Einzelgesänge (Arien), Duette, Terzette u. s. w., Chorgesänge und Recitative. — Daß die Kantate ursprünglich eine bloße Liedform gewesen sei, ergiebt sich aus ihrer Entstehung. —

Digitized by Google

Burney führt ein Werk an: Musiche varie a voce sola, de Signor Benedetto Ferrari da Reggio, Venedig 1638, in welchem das Wort Cantata über einem kurzen Tonstück mit lyrischem Textinhalt gestanden habe. Demnach sind dies die ältesten Kantaten-Beispiele. Dann wird auch eine Dame, Barbara Strozzi aus Venedig, angegeben, die im J. 1653 eine Sammlung von Gesangstücken hat erscheinen lassen, unter denen auch die Bezeichnung Cantata vorkommt. Der Verbesserer dieserartiger Kantaten war der berühmte Carissimi. Wann sich aber die Kantate nach unserer heutigen Vorstellungs- und Anschauungsweise zuerst gezeigt hat, ist nicht anzugeben; man kann nur sagen, daß mit der Vervollkommnung der Oper auch die Kantate sich erweitert hat, und aus den Grenzen des Liedes herausgetreten ist. — Noch ist zu bemerken, daß nach dem zu Grunde liegenden Stoffe die Kantaten in geistliche und weltliche zerfallen, und nach ihren verschiedenen Bestimmungen wiederum in Jubel-, Trauer-, Friedens-, Hochzeitskantaten u. s. w.

Cantătilla, oder **Cantatīna**, ist eine Kantate von kleinerm Umfange, eine Kantate, deren einzelne Theile weniger breit ausgeführt sind.

Cantātorium, heißt in den katholischen Kirchen das Buch, aus dem der Kantor die Responsorien absingt.

Canthal, August, geb. 1804 in Hamburg, war lange Zeit erster Flötist am Stadttheater daselbst, und ist jetzt, wenn wir nicht irren, Direktor eines Musikchors, das in öffentlichen Lokalen Konzerte giebt. Er ist ein tüchtiger Virtuose auf seinem Instrument, und hat ansprechende Tänze, Märsche, auch neuerdings eine Oper „der Fürst des Meeres" geschrieben.

Cantica mixta oder **neutrālia**, wurden vor Alters solche Kirchenmelodien genannt, die den Umfang der authentischen oder plagalischen Tonart überschritten.

Cantĭcum, (lat.), oder **Cantique**, (franz., spr. Kangtik), ein Lobgesang, eine Hymne; daher Canticum Canticōrum, das Lied der Lieder, das Hohe Lied Salomonis.

Cantilēna, s. zuerst d. Art. Cantabile; dann benannten die Italiener vorzugsweise alle weltlichen Lieder mit dem Namen Cantilena, und wird dieser Ausdruck mitunter auch jetzt noch für ein fröhliches, heiteres Lied gebraucht. Cantilena Rolandi ist der lateinische Name für das zu Karl's des Großen Zeit berühmt gewordene Rolandslied, eine Art Schlachtgesang, über dessen musikalische Beschaffenheit sich nichts Genaues ermitteln läßt.

Cantillation, (aus dem lat. Cantus, Gesang, und latum — von ferre — tragen, zusammengesetzt), heißt ganz im Allgemeinen: Gesang vortragen, singen; im Besondern versteht man aber darunter das singende Ablesen der Kollekten, Antiphonien, Responsorien u. s. w. — also den liturgischen Gesangsvortrag.

Cantique, s. Canticum.

Canto, (ital.), oder **Cantus**, (lat.), wörtlich Gesang bedeutend, bezeichnet als musikalisches Kunstwort die Sopran- oder Diskantstimme, diejenige Stimme, welche beim mehrstimmigen Gesang zumeist die Melodie führt.

Canto armōnico, mehrstimmiger Gesang.

Canto fermo, s. Cantus firmus.

Canto figurāto, figurirter Gesang, s. Figuralgesang.

Digitized by Google

Canto ripiēno, ausfüllender Diskant, oder diejenige Diskantstimme, welche der Solostimme entgegengesetzt ist, und nur bei Tutti-Stellen mitwirkt.

Cantone, oder **Cantoni**, Serafino, geb. im Mailändischen, ein Mönch im Kloster St. Simplicianus zu Monte Cassino, und zu Anfang des 17. Jahrh. Organist am Dom in Mailand. „Er war ein seiner Zeit sehr gepriesener Komponist, und von seinen Sachen sind anzuführen; Kanzonetten, drei- und vierstimmig; Motetten, zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige; Vespri a Versetti, e falsi bordoni a cinque voci; i Passi, le Lamentazioni ed altre cose per la Settimana santa a cinque voci; Messa, Salmi e Lettanie a 5 voci; Academia festevole concertate a sei voci col Basso continuo, opera di spirituale recreazione etc. — alle diese Sachen fallen in die Jahre 1588 bis 1627. In Bodenschatz's „Florilegium" findet man ebenfalls eine achtstimmige Motette von C.

Cantone, Girolamo, ein Minorit zu Turin, um die Mitte des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Armonia Gregoriana, Turin 1678; es ist dies ein Traktat über den Kirchengesang.

Cantor, ital. Cantōre, franz. Chantre (spr. Schangtr'), ist derjenige, welcher beim gottesdienstlichen Gesange als Vorsänger wirkt, die Kirchenmusiken einzustudiren und zu leiten, den Singunterricht an Schulen oder Kirchen zu ertheilen, den öffentlichen Singchören vorzustehen hat, u. s. w. Die Kantoren sollen schon, nach einigen Historikern, im 4. Jahrh. in der christlichen Kirche eingeführt worden sein; zuverlässiger aber ist, daß sie sich von Gregor dem Großen herschreiben, der zu Ende des 6. Jahrh. in Rom Singschulen errichtete, in denen er sogar selber Unterricht ertheilte; im 9. Jahrh. wurde dann diese Einrichtung auf Veranlassung Karl's des Großen nach Deutschland verpflanzt.

Cantorat, Wohnung oder Amt des Kantors.

Cantù, Antonio, geb. zu Urgnano in der Provinz Bergamo den 11. März 1775 geb., studirte den Gesang unter Kapellmeister Gazzaniga in Crema, sang darauf an mehreren ital. Theatern, und war dann volle 36 Jahre Sänger an der Capella di Sta. Maria Maggiore in Bergamo unter der Leitung Simon Mayr's. Er starb im Herbst des Jahres 1840 in Bergamo.

Cantù, Giovanni, ein ausgezeichneter Tenorist, geb. zu Mailand im J. 1799 und leider schon den 9. Mai 1822 gestorben. Er hatte Gentili zum Lehrer, debutirte in Florenz, und wurde 1818 in Dresden bei der ital. Oper engagirt; in genannter Stadt ist er auch gestorben. Schöne Stimme, vortreffliche Schule und angenehme Persönlichkeit machten ihn zum Liebling des Publikums.

Cantus, s. Canto.

Cantus ambrosiānus, s. Ambrosianischer Gesang.

Cantus durus, oder **Cantus b durus**, s. Alphabet.

Cantus figurātus, oder **Canto figurato**, s. Figuralgesang.

Cantus firmus, ital. Canto fermo, franz. Plain-Chant, (spr. Plängschang), d. i. fester, gleicher Gesang, der, wie man sagt, von Gregor dem Großen eingeführte Gesang von gleichen Tonlängen, der altchristliche, im Unisono und taktlos vorgetragene Choralgesang. — Jetzt versteht man unter Cantus firmus diejenige

Digitized by Google

Melodie, zu welcher eine oder mehrere Stimmen nach den Regeln des Kontrapunktes geſetzt werden.

Cantus Gregoriānus, ſ. Gregorianiſcher Geſang.

Cantus mollis, oder **Cantus b mollis**, ſ. Alphabet.

Cantus naturālis nannte man früher diejenige Melodie, deren Töne innerhalb des Hexachords von C ſich befanden, wo alſo keine Mutation nöthig war.

Canun, ein türkiſches Inſtrument in Form und Art eines Hackebretts, aber mit Darmſaiten bezogen. Die Damen in den Harems ſpielen es gewöhnlich, und haben dabei kleine Fingerhüte von Schildkrot, vorn mit Kokosnußſchale belegt, mit denen ſie auf die Saiten ſchlagen.

Canus, ein altrömiſcher Flötenſpieler, von dem die alten Schriftſteller, z. B. Horaz und Plinius viel Rühmliches erzählen. Von ſeinen Lebensumſtänden ſind aber keine weiteren Nachrichten aufbewahrt.

Canutio, oder **Canuzio**, Pietro de, mit dem Beinamen Potentinus, weil er aus Potenza im Königreich Neapel gebürtig war. Er trat in den Minoriten-Orden zu Anfang des 16. Jahrh., und wird von Angelo de Picitone in deſſen Fior Angelico de Musica als Verfaſſer eines Traktates: Regulae Florum Musicae, angeführt. Von P. Martini wird behauptet, daß er in Florenz im J. 1501, und von Forkel, daß er im J. 1510 daſelbſt gedruckt ſei. Ein von Poſſevini angeführter Petrus de Canucciis, den P. Martini und Gerber Canutiis nennen, ſcheint mit unſerm Canutio eine und dieſelbe Perſon zu ſein.

Canzi, Katharina, eine der ausgezeichnetſten Sängerinnen der neuern Zeit, geb. im J. 1805 zu Baden bei Wien von deutſchen Eltern (nicht von italieniſchen, wie es an manchen Orten heißt). Sie wurde ſchon ſehr früh in dem Hauſe ihres Pflegevaters, des Majors von Zinnicq in Wien, im Geſang unterrichtet, wurde aber im J. 1819 Salieri's Schülerin, und ſang im J. 1821 zum erſten Male öffentlich in einigen Hofkonzerten. In demſelben Jahre betrat ſie auch die Bühne, und zwar ſang ſie auf dem Theater an der Wien in mehreren Roſſini'ſchen Opern; nach einer Gaſtſpielreiſe durch Deutſchland ging ſie dann nach Mailand, und erhielt hier noch unter Banderali ihre letzte Ausbildung. Bis zum J. 1825 ſang ſie auf mehreren der bedeutendſten ital. Theater mit größter Auszeichnung, kehrte dann nach Deutſchland zurück, und nahm ein Engagement in Leipzig an; den ihr zuſtehenden Urlaub benutzte ſie zu Reiſen nach Paris und London, wo ſie ebenfalls mit größtem Beifall aufgenommen wurde. Im J. 1827 kam ſie nach Stuttgart, wurde Hof- und Kammerſängerin, und verheirathete ſich mit dem Regiſſeur und Schauſpieler Walbach im J. 1830, von da an den Namen Canzi-Walbach führend. — Sie war eine der beſten Repräſentantinnen der italieniſchen Schule; was ihr an Größe der Stimme abging, erſetzte ſie durch vortreffliche Manier, große Fertigkeit und Grazie des Vortrags.

Canzōne, eine lyriſche Dichtungsart provençaliſchen Urſprungs, ſchon im 13. Jahrh. vor Petrarca in Italien gebräuchlich. Bis zu dieſem Dichter war die C. von freier und ungebundener Form; er gab ihr aber eine gewiſſe Regelmäßigkeit und Beſtimmtheit in der Art der Vertheilung der eilf- und ſiebenſilbigen Verſe, in der Reimſtellung und in der Schlußſtanze, die man ripresa, congedo oder auch comiato nennt. Man hat verſchiedene Arten der Canzone, z. B. die Canzone Ana-

Digitized by Google

creontica, in Form und Inhalt leichter und freier, und die Canzone Pindarica, mit erhabenem, dythyrambiſchem Schwunge und breiterer Anlage. — In der Muſik bedeutet Canzone entweder die Kompoſition eines Gedichtes angeführter Art, oder auch bloß eine ſangbare und fließende Melodie, einen kürzeren melodiſchen Tonſatz. Vor Alters bezeichnete man mit Canzone ein kleines Singſtück von 4 oder mehr Stimmen, das ſich zum Vortrag in Privat-Cirkeln eignete.

Canzone a ballo, war vor dem 16. Jahrh. eine Dichtart, welche die Beſtimmung hatte, zum Tanze geſungen zu werden. Sie hieß auch Ballata.

Canzonetta, eine Canzone in kleinerer Form, gewöhnlich auch ein kleines Lied mit dem Ausdruck zärtlicher Empfindung, ein Liebeslied.

Capalti, Francesco, geb. zu Foſſombrone im Kirchenſtaate, war Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Narni, und hat ein Werk über Kontrapunkt veröffentlicht unter dem Titel: Il contrapuntista pratico, ossiano dimostrazioni fatte sopra l'esperienza, Terni 1788.

Capece, (ſpr. Kapetſche), Aleſſandro, geb. zu Rom am Ende des 16. Jahrh.; von ihm exiſtirte eine Sammlung Sacri Concerti d'un vago e nuovo stile a 2, 3 e 4 voci; außerdem hat er noch Motetten, Madrigale, Magnificat sopra gli tuoni dell' Ecclesia, Mattutine del Natale, zu 2 bis 8 Stimmen verfaßt; alle dieſe Sachen fallen in die Zeit von 1613 bis 1624.

Capélla, der ital. Name für Kapelle, ſ. d.

Capelletti, Tereſa Poggi, (ſpr. — Podſchi), eine berühmte ital. Sängerin, wahrſcheinlich im J. 1746 in Mailand geb.; ihre erſten theatraliſchen Verſuche fallen in das J. 1780, und nachdem ſie bis zum J. 1790 auf verſchiedenen ital. Theatern mit größtem Beifall geſungen, ging ſie nach London, wo ſie bis 1795 als Primadonna glänzte. Nach Deutſchland kam ſie im J. 1796, und ſang u. A. auch in Dresden im Winter 1798—99. Im J. 1802 kehrte ſie nach Italien zurück, und lebte noch 1806 in Mailand; nach dieſer Zeit hat man aber nichts wieder von ihr gehört.

Capelli, ſ. Apell.

Capelli, Giovanni Maria, geb. zu Parma, Kanonikus an der Kathedrale dieſer Stadt zu Ende des 17. Jahrh. und Hofkomponiſt. Er hat viel für das Theater gearbeitet, und ſeine Opern hatten zu ihrer Zeit eine allgemeine Beliebtheit; es ſind davon zu nennen: Rosalinda, Griselda, Climene, Giulio Flavio Crispo, Mitridate. Geſtorben iſt C. im J. 1728. — Ein anderer Capelli hat zu Ende des 18. Jahrh. ſich ebenfalls als Komponiſt durch einige Opern, z. B. Achille in Sciro, durch Kirchenſtücke, Arietten und Kantaten bekannt gemacht.

Capello, Giovanni Maria, ein ital. Komponiſt zu Ende des 16. Jahrh. in Venedig geb., und Organiſt an der Kirche delle Gratie in Brescia; er hat 16 Bücher Meſſen und Pſalmen komponirt.

Capilupi, Germiniani, ital. Komponiſt des 16. Jahrh., von dem Bodenſchatz in ſeinen Florilegii zwei achtſtimmige Motetten veröffentlicht hat.

Capistrum, (bei den Griechen Phorbion), iſt der Name einer Binde von Leder, die vermittels mehrerer Riemen ſo um den Kopf gelegt wurde, daß ſie die Backen beim Blaſen der Flöte, die bei den Alten mittels eines Mundſtückes intonirt wurde,

Digitized by Google

zuſammenhielt, und das Aufblaſen und Verzerren des Geſichtes verhinderte, als dem Schönheitsſinne der alten Griechen zuwider. — Das Capistrum (wie dies Inſtrument bei den Römern hieß) iſt von dem altgriechiſchen Flötenſpieler Marſyas erfunden worden.

Capitoliniſche Spiele, waren Feſte der Römer, die Kaiſer Domitian alle fünf Jahre abzuhalten verordnet hatte, und bei denen muſikaliſche Wettſtreite mit ein Hauptgegenſtand waren.

Capo, (ital.), der Kopf, der Anfang eines Tonſtücks; daher Da Capo, abgekürzt D. C., vom Anfang, von vorn angefangen.

Capoani, Giovanni Francesco, ein ital. Komponiſt in der Mitte des 18. Jahrh. lebend, und zu Bari geboren. Sachen von ihm findet man in der von Antiquis im J. 1585 herausgegebenen Sammlung.

Capocini (ſpr. —tſchini), oder **Capocino**, Aleſſandro, in der Provinz Spoleto geb., lebte zu Rom um das Jahr 1624. Er iſt im Ganzen wenig bekannt, und nur Jacobilli in ſeiner Bibliotheca Umbriae führt von ihm einen Traktat De Musica in fünf Büchern an.

Capollini, Michel Angelo, ein ital. Komponiſt zu Anfang des 17. Jahrh., hat zu Mantua ein Oratorium unter folgendem Titel aufführen laſſen: Lamento di Maria Vergine, accompagnato delle Lagrime di Sta. Maria Maddalene e di S. Giovanni, per la morte di Giesù Christo, rappresentato in Musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua, 1627.

Caporale, (....), ein Violoncelliſt, der in der Mitte des 18. Jahrh. in London in bedeutendem Anſehen ſtand. Er war in Italien geboren, man weiß aber nicht wann und wo, und kam 1735 nach London. 1740 war er bei dem Orcheſter der von Händel dirigirten ital. Oper angeſtellt, und ſoll im J. 1756 geſtorben ſein. Er ſoll ſich mehr durch ſchönen Ton und geſchmackvollen Vortrag, als durch Fertigkeit ausgezeichnet haben; auch hat er in einigen ſeiner Violoncell-Kompoſitionen ſich nicht als gründlich gebildeter Muſiker bewieſen.

Capoſele, Orazio, ein Minorit, im Königreich Neapel geboren, hat ein Buch drucken laſſen: Pratica del Canto piano e Canto fermo, Neapel 1625. Es iſt ſehr ſelten noch zu finden.

Capo tasto, ſ. Guitarre.

Cappeletti, (....), ein neuerer ital. Komponiſt und Schüler des Padre Mattei zu Bologna, in welcher Stadt er auch geboren iſt; im J. 1830 iſt von ihm eine komiſche Oper: la Contessina, aufgeführt worden.

Capponi, Giuo Angelo, ein Komponiſt aus der römiſchen Schule, um die Mitte des 17. Jahrh. Vorhanden ſind von ihm: eine Sammlung Meſſen und Pſalmen zu 8, nebſt einem Miſerere zu 9 Stimmen; ferner fünfſtimmige Pſalmen und Litaneien, die zu Rom im J. 1664 herausgekommen ſind. Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina führt eine Meſſe von ihm an, die ſich in den Archiven der päpſtlichen Kapelle befindet, und Kircher in ſeiner Musurgia theilt ein Fragment eines Cantabo Domino für 4 Sopranſtimmen mit. — Ein anderer Capponi, Giovanni, lebte zu Ende des 16. Jahrh., und ſcheint in Dienſten des Herzogs von Savoyen geweſen zu ſein, denn er hat die Muſik zu einer Kantate „der Triumph Neptun's"

Digitized by Google

geſchrieben, die bei Gelegenheit einer Waſſerfête zur Feier der Hochzeit von des genannten Fürſten Tochter in Millefonti aufgeführt worden iſt. Von dieſer, wie von des C. übrigen Kompoſitionen iſt nichts auf unſere Zeit gekommen; ein Urtheil über ſein Talent iſt demnach nicht abzugeben.

Cappus, Jean Baptiſte, geb. zu Dijon zu Anfang des 18. Jahrh., und in genannter Stadt Lehrer an der Akademie. Man hat von ihm: Violenſtücke mit Basso continuo, 2 Bücher, Paris 1730 und 39; zwei Sammlungen ernſter Lieder und Trinklieder, Paris 1732; Sémélé ou la naissance de Bacchus, Cantate à voix seule, avec symphonie, Paris 1732; ferner ein dreiaktiges Divertiſſement: Les plaisirs de l'hiver, in Verſailles im J. 1730 aufgeführt, und eine Petite Methode de Musique, Paris 1747.

Capranica, Matteo, geb. zu Rom, hat für das dortige Theater Argentina um das J. 1746 mehrere Opern geſchrieben. Reichardt hat auch ein Salve regina für Sopran mit Inſtrumentalbegleitung von C's. Kompoſition angeführt. Ein Ceſare Capranica war zu Ende des 17. Jahrh. Profeſſor der Muſik, oder einfacher: Muſiklehrer in Rom, und hat einen kleinen Traktat herausgegeben: Brevis et accurata totius Musicae notitia, Rom 1691, der im J. 1702 in Palermo in einer zweiten Auflage gedruckt worden iſt. Vielleicht iſt Ceſare C. der Vater des obigen Matteo.

Capranica, Roſa, eine ital. Sängerin, Schülerin des Mingotti, war im J. 1770 in München engagirt, und heirathete daſelbſt den Violiniſten Lops, einen Schüler Tartini's, mit dem ſie ſich im J. 1792 nach Italien zurückbegab. Sie ſoll ſehr ſchön geſungen haben, und nach Bertini (Dizzionario stor. crit. degli Scrittori di musica) aus der Familie der im vorhergehenden Artikel erwähnten Capranica's geweſen ſein.

Capriccietto, (ſpr. Kapritſchetto), ſ. d. folg. Artikel.

Capriccio, (ſpr. Kapritſcho), oder franz. Caprice, (ſpr. Kaprihß'). Mit dieſem Worte hat man zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Bedeutungen verbunden. Zu Anfang des vorigen Jahrh. bezeichnete es eine fugenartige Kompoſition für das Klavier über ein lebhaftes Thema, aber nicht in ſtrengſter Form ausgeführt. In der Mitte des verwichenen Jahrh. waren die Capriccio's Uebungsſtücke für Bogeninſtrumente, in denen eine beſtimmte Figur durchgeführt war. Heutzutage bedeutet C. ein Tonſtück, bei dem ſich der Tonſetzer nicht an eine beſtimmte Form bindet, oder eine der vorhandenen Formen, z. B. des Rondo, des Sonatenſatzes, nach ſeinen Bedürfniſſen oder ſeiner Laune modificirt. Noch Andere gebrauchen das C. als Deckmantel für die abſolute Formloſigkeit, und benennen damit alles Dasjenige, was ſo außerordentlich und genial iſt, daß es ſich in gar keine beſtimmte Kategorie bringen läßt. Exempla sunt odiosa! — Capriccietto iſt ein C. kleinern Umfangs.

Capriccioso, eigenſinnig, launiſch, willkürlich; eine Bezeichnung für einen Vortrag, der ſich nicht ſtreng an Takt und Tempo binden, alſo möglichſt frei ſein ſoll. Man kann das C. auf ganze Stücke oder auf einzelne Stellen beziehen.

Caprice, ſ. Capriccio.

Capricornus, ſ. Bockshorn.

Capuana, Mario, um die Mitte des 17. Jahrh. Kapellmeiſter an der Kathedrale

Digitized by Google

zu Noto in Sicilien, hat zu Venedig im J. 1650 eine Sammlung Meſſen von ſeiner Kompoſition herausgegeben.

Caputi, Antonio, ein ital. Komponiſt, der ungefähr um 1754 ſich in Deutſchland niedergelaſſen, hat daſelbſt auch eine Oper: Didone abbandonata, aufführen laſſen; ferner iſt auch ein Flötenkonzert von ihm vorhanden, aber im Manuſcript.

Capuzzi, Antonio, geb. zu Breſcia im J. 1740, (nach Anderen zu Venedig im J. 1755), ein Violinſpieler und einer der beſten Schüler Tartini's; in der Kompoſition hatte er Ferd. Bertoni in Venedig zum Lehrer. Im J. 1796 machte er eine Reiſe nach London, wo er das Ballet la Villageoise enlevée, ou les Corsaires komponirte. 1800 erhielt er in Bergamo die Stelle als Violinlehrer am muſikaliſchen Inſtitut und Orcheſterdirektor an der Kirche Sta. Maria Maggiore; in dieſer Stadt iſt er auch im J. 1818 geſtorben. Man kennt ferner von ihm die Opern: Cora et Alonzo, und Didone abbandonata, Streichquartetten, Sonaten für Violine, Quintette u. ſ. w.

Caracciolo, (ſpr. Karatſcholo), Paolo, ein Komponiſt, geboren zu Nicocia in Sicilien um die Mitte des 17. Jahrh., hat in Palermo Madrigalen für 5 Stimmen erſcheinen laſſen.

Caractères de musique, nennen die Franzoſen alle in der Muſik vorkommenden Zeichen.

Caradori-Allan, Madame, eine ſehr gute Sängerin der neuern Zeit, iſt eigentlich eine geborene Munck, und nahm erſtern Namen erſt ſpäter an, wie weiter unten berichtet werden wird. Sie iſt im J. 1800 in Mailand geboren, und ihr Vater, der Baron v. Munck, war ein Elſaſſer und ehemals Oberſt in franzöſiſchen Dienſten. Wie man ſagt, wurde ſie ganz allein von ihrer Mutter ausgebildet, und erſt nach des Vaters Tode, als die Lage der Familie eine ſehr bedrängte war, hat ſie ſich entſchloſſen, aus ihrem Talent materiellen Nutzen zu ziehen. Nach einer Reiſe durch Frankreich und einen Theil von Deutſchland ging ſie nach London, wo ſie den Namen Caradori annahm, (Einige ſagen von ihrer Mutter, die eine geborene Caradori war, Andere meinen von einem Singlehrer, der ſie noch ferner unterrichtet hatte), auf das Theater ging, und den Engländer Allan heirathete. Sie hat ſowohl als Bühnen- wie als Konzertſängerin viel Glück gemacht und auch einiges komponirt, z. B. Romanzen, die in Paris und London erſchienen ſind.

Caraſa, oder **Caraffa,** Michele, neuerer Opernkomponiſt, geb. zu Neapel den 28. Nov. 1785. Er fing im Alter von 8 Jahren an Muſik zu treiben, und zwar in dem Kloſter Monte-Oliveto, wo der Organiſt Fazzi ſein erſter Lehrer war; ſpäter hatte er bei Francesco Ruggi und bei Fenaroli Unterricht in der Kompoſition, und während eines Aufenthaltes in Paris genoß er auch noch der Unterweiſung Cherubini's im Kontrapunkt und der Fuge. Dennoch betrieb er die Muſik nicht als Hauptſache, ſondern trat in den Militairdienſt, wurde Offizier in der Garde Murat's, machte die Expedition gegen Sicilien mit, und wurde Ritter des Ordens der beiden Sicilien. 1812 war er auch mit in Rußland als Ordonnanz-Offizier Murat's, und wurde Ritter der Ehrenlegion. Erſt im J. 1814 widmete er ſich gänzlich der Kunſt, und ließ ſeine erſte Oper: il Vascello d'Occidente, aufführen. (Eigentlich muß il Fantasma ſeine erſte Oper genannt werden, die um 1802 komponirt war, aber ſie

Digitized by Google

iſt nicht vor die Oeffentlichkeit gelangt, und war, ebenſo wie einige Kantaten, eine bloße Jugendarbeit). — Von nun an ſchrieb er für viele ital. Theater komiſche und ernſte Opern, z. B. Ifigenia in Tauride, Berenice in Siria für Neapel, Elisabetta für Venedig, für Mailand gli due Figaro, für Rom Eufemio di Messina und la Capricciosa ed il Soldato; unterdeſſen war er auch in Wien geweſen, wo er die Oper Abufar geſchrieben hatte, und auch in Paris kamen le Solitaire (ſeine populärſte Oper) und Jeanne d'Arc auf die Scene. Gänzlich ließ er ſich erſt im J. 1827 in Paris nieder, und arbeitete daſelbſt ungefähr bis zum J. 1833 eine Menge von Opern, von denen wir nur la Violette, Masaniello und la prison d'Edinbourg nennen. — Jetzt iſt Caraſa vergeſſen, und der Verſuch, den man in Paris vor einiger Zeit gemacht hat, um ſeinen Solitaire wieder auf's Repertoir zu bringen, iſt mißlungen. Man kann ihm ein hübſches Talent nicht abſprechen, und er hat auch in vielen ſeiner Opern, (von denen wir nur den kleinſten Theil angeführt haben), manches Schätzenswerthe geleiſtet; doch geht ihm alle Eigenthümlichkeit ab, und er giebt weiter nichts als eine Reproducirung Roſſini's und franzöſiſcher Komponiſten.

Caramella, Honorius Dominicus, ein Geiſtlicher zu Palermo, daſelbſt den 15. Febr. 1623 geb. und den 10. Febr. 1661 geſt., von dem folgende Schriften angeführt werden: Pictorum et Musicorum elogia, u. Musica pratica-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto. Wir ſehen uns außer Stande, anzugeben, in wie weit ſich dieſe Werke wirklich auf Muſik beziehen; der Titel wenigſtens des letzteren läßt es zweifelhaft erſcheinen, ob ſich nicht etwas ganz Außermuſikaliſches dahinter verſteckt.

Caramuel de Lobkowitz, Johann, geb. zu Madrid den 23. Mai 1606, und geſt. als Biſchof von Vigevano im Mailändiſchen, den 8. Sept. 1682, ein gelehrter Theolog und Mäthematiker, hat unter ſeinen zahlreichen Werken auch folgendes herausgegeben: Arta nueva de Musica inventade anno de 600 por S. Gregorio, deconcertada anno de 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J. C., Rom 1669. Caramuel behauptet in dieſem Werke, daß Gregor der Große die natürliche Tonleiter entdeckt habe, welche von Guido von Arezzo durch ſeinen Hexachord verdorben worden ſei, und daß Pedro de Urena den normalen Zuſtand wieder hergeſtellt habe, indem den 6 Silben von ihm eine ſiebente — ni — beigefügt, und dadurch die ſogen. Guidoniſche Hand und die Mutation überflüſſig geworden ſei. — Auch findet ſich mehreres auf Muſik Bezügliche in Caramuel's. Cursus Mathematici, und in ſeiner Mathesis Audax, Löwen 1642.

Carapella, Tommaſo, Kapellmeiſter zu Neapel und geb. daſelbſt um 1680, hat herausgegeben: Canzoni a due voci, Neapel 1728, Duetti da camera und ein Miſerere für 4 Stimmen, die aber Manuſcript geblieben ſind. Pater Martini lobt in ſeiner Geſchichte der Muſik den Styl C's.

Carara, Madame, Sängerin, geb. zu Mailand um 1760, begründete in Italien und Frankreich ihren Ruf, und wurde im J. 1784 in Berlin engagirt, wo ſie bis

Digitized by Google

zum J. 1797 blieb. Ihre Persönlichkeit war eben so schön, als ihre Kunstfertigkeit groß war.

Caravaccio, (spr. Karavatscho), Giovanni, zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Bergamo, hat zu Venedig im J. 1620 eine Sammlung Psalmen von seiner Komposition herausgegeben.

Caravoglia, (spr. Karawolja), Barbara, eine berühmte Sängerin und im J. 1788 Primadonna am S. Carlo-Theater in Neapel.

Caravoglio, Maria, eine geb. Balconi, aus Mailand, eine gute Sängerin, sang zuerst in Italien, wurde dann um 1778 von Christian Bach nach London berufen, war 1784 Primadonna in Prag, und von 1788 an wieder an verschiedenen ital. Bühnen. Ihr in Fétis Biographie universelle angegebenes Geburtsjahr 1788 ist offenbar ein Druckfehler; gest. ist sie in Mailand im J. 1802. Ihr Mann war ein im vor. Jahrh. rühmlichst bekannter Fagottvirtuos.

Carbonel, Joseph François Narcisse, geb. zu Wien den 10. Mai 1773, war erst 5 Jahre alt, als sich seine Eltern in Paris fixirten. Hier erhielt er von seinem Vater den ersten Musikunterricht, später wurde er Zögling an der Gesangschule der Oper, und endlich am neu errichteten Konservatorium, wo er Pianofortespielen, Gesang und Komposition studirte. An demselben Institute wurde er endlich auch Professor, und bildete gute Schüler und Schülerinnen, darunter die berühmte Mad. Scio, Sängerin am Theatre Feydeau. Komponirt hat er Sonaten für Klavier und Violine, viele Romanzen, Potpourri's u. s. w.

Carbonelli, Stefano, geschickter Violinspieler und Schüler des berühmten Corelli zu Rom, zu Anfang des vor. Jahrh. Im J. 1720 ging er auf Veranlassung des Herzogs von Rutland nach London, spielte in Konzerten daselbst und wurde Orchesterdirektor an der königl. Oper. Im J. 1725 ging er aber an das Drury-lane-Theater, und schloß sich in enger Freundschaft an Händel an. Er hat aber sein Leben nicht als Musiker beschlossen, sondern wurde, als er sich reich verheirathet hatte, Weinhändler, als welcher er im J. 1772 starb.

Carcani, Giuseppe, geb. zu Crema im J. 1703, wurde nach Hasse's Weggang von Venedig an dessen Stelle Kapellmeister an dem Conservatorio degl' Incurabili. 1742 wurde in Venedig eine Oper Ambleto von ihm aufgeführt, ferner kennt man auch noch eine von seiner Komposition, die den Titel führt: La concordia del tempo colla fame. Wann er gestorben ist, läßt sich nicht genau angeben; Einige meinen 1763, Andere dagegen 1758.

Carcassi, Matteo, Guitarrenvirtuos, um 1792 in Italien geb., kam einige Jahre nach Carulli in Paris an, und wußte durch seine Virtuosität den Ruhm des Genannten wesentlich zu beeinträchtigen. In den Jahren 1822, 23 und 26 war er in London, und 1824 und 27 in Deutschland, überall großen Beifall erntend; nach dieser Zeit ging er nach Italien. (An 40 Werke für sein Instrument, Sonatinen, Rondo's, Capricen, Divertissements, Etuden, Variationen, Fantasien ꝛc.)

Carbane, ein Kontrapunktist des 16. Jahrh., entweder ein Franzose oder Niederländer von Geburt. Von seinen Arbeiten ist weiter nichts auf unsere Zeit gekommen, als was sich in der zu Paris im J. 1554 erschienenen Sammlung: XII. Mis-

Digitized by Google

sae cum 4 vocibus a celeberrimis auctoribus conditae recens in lucem editae etc. befindet.

Cardena, Pietro Leone, in den erſten Jahren des 18. Jahrh. in Palermo geb., ein Opernkomponiſt, von dem im J. 1739 auf dem Theater San Samuele in Venedig eine Oper: Creusa, gegeben wurde.

Cardon, Louis, ein geſchickter Harfenſpieler, eigentlich von italieniſcher Herkunft, aber zu Paris im J. 1747 geb. Beim Ausbruch der franzöſiſchen Revolution begab er ſich nach Rußland, wo er im J. 1805 geſtorben. Seine Art de jouer la harpe iſt eine der älteſten Harfenſchulen, ſie erſchien 1785 in Paris; außerdem hat er viele Sonaten, Konzerte, Variationen u. ſ. w. für ſein Inſtrument komponirt.

Cardon, Pierre, Bruder des Vorhergehenden, zu Paris im J. 1751 geb., Sänger und Violoncelliſt, war im J. 1788 königl. Kapellſänger in Verſailles, und lebte noch im J. 1811. Er hat herausgegeben: Rudimens de la musique, ou principes de cet art, mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses.

Cardonne, Philibert, geb. zu Verſailles im J. 1731, trat ſehr jung bei den königl. Muſikpagen ein, und hatte Colin de Blamont zum Lehrer. 1745 ſchon wurde eine Motette ſeiner Kompoſition aufgeführt, und überhaupt hatte er ſchon, noch nicht volle 18 Jahre alt, mancherlei Kirchenſachen geſchrieben; im J. 1777 erhielt er das Amt eines Muſikmeiſters des Königs, an Berton's Stelle, die Revolution beraubte ihn aber derſelben. (Die Oper Omphale, das Paſtorale Amarillis, aufgeführt in den Jahren 1752 und 1769.)

Cardoſo, Manuel, Kirchenkomponiſt und Kapellan Johann's III. von Portugal, geb. zu Liſſabon um die Mitte des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Passionarium juxta Capellae Regiae Lusitanae consuetudinem accentus rationum integre observans, Leira 1575. — Ein anderer C., Francesco Emanuel, war ebenfalls Kirchenkomponiſt, und zwar einer der fruchtbarſten unter den portugieſiſchen; er war nach Einigen zu Beja in der Provinz Alentejo, nach Anderen zu Fronteira zu Ende des 16. Jahrh. geboren, und hat herausgegeben: vier-, fünf- und ſechsſtimmige Meſſen, ein Magnifikat, ebenfalls ſechsſtimmig, und außerdem: Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa, Liſſabon 1648.

Carducci, (ſpr. Kardutſchi), Giovanni Giacomo, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Bari im Königreich Neapel geb. Von ſeinen Sachen findet ſich Einiges in der Sammlung: Il primo Libro a due voci da diversi autori di Bari, Venedig 1585.

Careſana, Criſtoforo, Organiſt an der königl. Kapelle zu Neapel, geb. zu Tarent im J. 1669. Berühmt ſind ſeine Solfeggi a più voci sul Canto fermo, die zu Neapel im J. 1680 herauskamen, und von denen Choron im J. 1808 in Paris eine neue Ausgabe publicirt hat.

Careſtini, Giovanni, gen. Cuſanino, weil die Familie der Cuſani in Mailand ihn als Knaben ſeines muſikaliſchen Talentes und ſeiner ſchönen Stimme wegen unter ihre Protektion nahm, war einer der beſten Sänger (Kaſtraten) des vorigen Jahrh. Er iſt zu Monte-Filatrano in der Mark Ancona geboren, und trat zum erſten Male in Rom im J. 1721 in Buononcini's „Griſelda" auf; 1723 ſang er

Digitized by Google

in Prag bei der Krönung Karl's VI., das Jahr darauf in Mantua, und 1725 in Venedig. Nach Rom kehrte er 1728 zurück, und sang daselbst bis 1730; von da aus engagirte ihn Händel für seine Oper in London, um Senesino zu ersetzen, der mit noch einigen anderen Sängern und Sängerinnen zu Porpora übergegangen war. Im J. 1735 ging er von London weg und nach Italien zurück, und ist wahrscheinlich bis zum J. 1746 in Parma geblieben, von wo aus er einen Ruf nach Dresden erhielt. Hier hörte ihn Friedrich der Große, und lud ihn nach Berlin ein, welcher Einladung er auch folgte. Nachdem er von 1750—55 in Berlin gesungen hatte, machte er eine Reise nach Petersburg, und blieb daselbst bis zum J. 1758, zu welcher Zeit er sich von der Bühne zurückzog, nach Italien zurückging, und nicht lange nach seiner Ankunft daselbst starb. — Er war in Bernacchi's Schule gebildet, und nach dem Urtheile kompetenter Zeitgenossen, z. B. Hasse's und Quanz's, ein wundervoller Sänger mit einer Contr'altstimme, die vom d der kleinen Octave bis zum zweigestrichenen g reichte, und vom schönsten Klange war; mit allem diesen verband sich noch eine eminente Fertigkeit, Geschmack im Vortrag und eine ausgezeichnete Aktion.

Carey, (spr. Käreh), Henri, Musiker und Dichter, geb. in London um 1669 als natürlicher Sohn des Georg Saville, Marquis von Halifax. Als Komponist ist er am bekanntesten durch das Nationallied: God save the King, (eigentlich: God save great George our King, weil es ursprünglich zu einer Kantate für das Geburtsfest Georg's II. bestimmt war), welches lange Zeit für eine Komposition Händel's, und sogar von Einigen für eine Komposition Lulli's gehalten wurde. Außerdem hat er viele Balladen und Kantaten, z. B. Sally in our valley, und Intermezzi komponirt, zu denen er auch den Text dichtete. Eine Sammlung seiner sämmtlichen Lieder und Balladen hat er herausgegeben unter dem Titel: Tho musical century in one hundred english ballads on various subjects and occasions, London 1740. — C. führte ein höchst ungeordnetes Leben, und seine vielfachen Thorheiten brachten ihn endlich so weit, daß er den 4. Oct. 1743 sich aus Verzweiflung das Leben nahm. Als Dichter wie als Komponist hat er sich zwar nur in leichteren und kleineren Formen zu bewegen verstanden, aber seine Muse war eine gefällige und angenehme.

Carezzándo, oder

Carezzévole, einschmeichelnd, lieblich, eine Vortragsbezeichnung, die sich auf einzelne Stellen in einem Tonstücke bezieht.

Caribaldi, Gioachimo, geb. zu Rom im J. 1743, war der berühmteste Buffo seiner Zeit; im J. 1778 war er in Paris, und wurde auch da mit Beifall überschüttet. (S. über ihn La Borde's Essai, Bd. III. S. 319.)

Carillon, (spr. Kariljong), s. zunächst Glockenspiel; dann bedeutet auch C. ein Tonstück, welches für ein Glockenspiel komponirt ist.

Carillonneur, (spr. Kariljonöhr), Einer der das Carillon spielt; auch Campanist genannt.

Cario, Johann Heinrich, Rathsmusikus an St. Katharina in Hamburg, geb. zu Eckernförde im Holsteinischen im J. 1736, war ein außerordentlicher Trompetenvirtuos. Er kam in seinem 4. Jahre nach Hamburg, und hatte Unterricht bei Telemann, Ph. Em. Bach und Schwencke. Man sagt, daß er im Stande gewesen

Digitized by Google

ſei in den ſchwierigſten Tonarten zu blaſen, und daß dabei alle Töne rein und wohlklingend geweſen ſeien; ob es wahr iſt, daß er, wie Fétis angiebt, eine Trompete mit Klappen erfunden, auf der er in allen Tonarten habe blaſen können, wollen wir dahingeſtellt ſein laſſen. C. lebte noch im J. 1800. Sein Sohn, Johann Peter Heinrich C., iſt noch im J. 1836 Organiſt an der engliſchen Kirche in Hamburg geweſen, und hat auch mehrere kleinere Klavierſachen herausgegeben.

Cariſſimi, Giacomo, ein berühmter und bewunderter Komponiſt, geboren zu Padua um 1582 (nach Anderen erſt 1600), über deſſen nähere Lebensumſtände nichts weiter anzugeben iſt, als daß er Kapellmeiſter an der Apollinari-Kirche in Rom geweſen iſt. (Die Angabe, daß C. als Kapellmeiſter an der päpſtl. Kapelle fungirt habe, hat ſich als irrthümlich herausgeſtellt.) Auch weiß man ſein Todesjahr nicht; nach Mattheſon ſoll er noch im J. 1672 am Leben geweſen ſein, und hätte demnach ein Alter von 90 Jahren erreicht. — C. hat ſich in mehrfacher Beziehung als Verbeſſerer in muſikaliſchen Dingen gezeigt; ſo hat er z. B. das Recitativ und die Kammerkantaten vervollkommnet; dann ſoll er der Erſte geweſen ſein, der zu ſeinen Kirchenſtücken eine Inſtrumentalbegleitung ſetzte, und überhaupt hat er alle Formen ſeiner Zeit runder und faßlicher gemacht, ſowie die Steifheit und Unbeholfenheit in melodiſcher Beziehung um vieles gemildert. Auch als Lehrer hat er ſich der Welt verpflichtet, denn von ſeinen Schülern nennt man Ceſti, Buononcini, Baſſani und Aleſſandro Scarlatti. — Von ſeinen unendlich vielen Kompoſitionen ſind nur gedruckt: 2 Sammlungen zwei-, drei- und vierſtimmiger Motetten, Rom 1664 u. 67; Missae 5 et 9 vocum cum selectis quibusdam cantionibus, Köln 1663 und 66; 22 Kantaten, zu Anfang des 18. Jahrh. in London gedruckt. Seine anderen Sachen: Oratorien, andere Kirchenſtücke u. ſ. w. ſind als Manuſcript in den Archiven der päpſtlichen Kapelle und in Bibliotheken zerſtreut und vergraben, außer dem, was man in einzelnen Sammlungen, z. B. in der Musica Romana, Bamberg 1665, in Dr. Crotch's Selections of Music, in Steven's Sacred music u. ſ. w. findet. — Schließlich wollen wir noch anführen, daß das Oratorium „Salomon", das gewöhnlich dem C. zugeſchrieben wird, nicht von dieſem, ſondern von Ceſti komponirt iſt.

Carl, Henriette, eigentlich Bertha, welchen letztern Namen ſie während ihres Aufenthaltes in Italien mit dem erſtern vertauſchte, geb. zu Berlin den 12. Juli 1811, und im dortigen Louiſenſtifte erzogen. Ihre ſchöne Stimme machte den Intendanten Grafen Brühl auf ſie aufmerkſam, welcher ihr von der berühmten, damals aber ſchon penſionirten Sängerin Schmalz Unterricht ertheilen ließ, und ſie auch an die königl. Oper brachte, wo ſie als Pamina in der Zauberflöte auftrat. Nachdem ſie einige Jahre ohne erhebliche Fortſchritte zu machen an der Berliner Oper geblieben war, ging ſie nach Frankfurt a. M., und von da aus, durch einen reichen Kaufmann unterſtützt, nach Mailand, wo ſie unter Banderali's Leitung fernere umfaſſende Geſangſtudien machte. Nach Beendigung derſelben trat ſie zuerſt in Turin auf, und von dieſer Zeit an war ihr Ruf entſchieden; ſie ſang auf den bedeutendſten italieniſchen Bühnen, ging dann auf Veranlaſſung Mercadante's nach Madrid, ſang auch in Cadiz und Sevilla, und begab ſich endlich nach London, von wo aus ſie im J. 1833 über Brüſſel und Paris nach ihrer Vaterſtadt Berlin zurückkehrte. Nach einigen daſelbſt gegebenen Gaſtvorſtellungen ging ſie nach Polen und Rußland, ſang

Digitized by Google

daſelbſt in Warſchau, Petersburg, Moskau u. ſ. w. mit günſtigſtem Erfolge, und kam 1834 wieder nach Deutſchland zurück; in demſelben Jahre eröffnete ſie ein langes Gaſtſpiel an der Hofbühne in Stuttgart, und hat ſeitdem kein feſtes Engagement wieder gehabt. Seit einer Reihe von Jahren ſchon hat man nichts von ihr gehört, und ihr augenblicklicher Aufenthaltsort iſt uns unbekannt. — Sie glänzte vorzüglich in Rollen wie: Anna Bolena, Semiramis, Desdemona und ſonſtigen tragiſchen Partien.

Carlani, Carlo, zu Bologna im J. 1738 geb., war ein Schüler Bernacchi's und einer der berühmteſten Tenoriſten Italiens. Er glänzte noch im J. 1780.

Carlo, Geronimo, ein Muſiker, geb. zu Reggio in der erſten Hälfte des 16. Jahrh., hat ſich durch die Herausgabe einer Sammlung fünfſtimmiger Motetten, unter dem Titel: Motetti del Labirinto, bekannt gemacht. Sie enthält Sachen von Thomas Crequillon, Clemens non papa, Jachet von Mantua und Ciera, und erſchien in 2 Theilen in Venedig 1554 und 55.

Carmagnole, (ſpr. Karmanjol'), ein während der franzöſiſchen Revolution 1792 aufgekommenes berüchtigtes Volkslied, deſſen Abſingen von einem eigenthümlichen wilden Tanze begleitet war. Es kam aus dem ſüdlichen Frankreich, und ſtammt eigentlich von den Savoyarden aus der Stadt Carmagnola her. Die erſten Worte ſind: Madame Veto avait promis, und der Refrain: Dansons la Carmagnole, vive le son du canon.

Carneiro, Manuel, ein Karmelitermönch und guter Orgelſpieler, auch Kirchenkomponiſt, geb. zu Liſſabon um die Mitte des 17. Jahrh., und geſt. im J. 1695. Als Kompoſitionen, jedoch im Manuſcript, werden von ihm angeführt: Reſponſorien, Missa pro defunctis, zweichörig, und Pſalmen, Motetten u. ſ. w. für verſchiedene Stimmen. (S. Machado, Bibl. Lusit., Band III., S. 214.)

Carnicer, Ramon, der berühmteſte ſpaniſche Opernkomponiſt, geb. 1789 zu Tarrega in Katalonien, begann ſchon ſehr frühzeitig das Studium der Muſik. Im J. 1806 kam er nach Barcelona, und ſtudirte die eigentliche Kompoſition unter Francisco Queralt und Carlos Baguer. Von 1808—14 war er auf den baleariſchen Inſeln, und im J. 1816 ging er nach Italien und engagirte eine Operngeſellſchaft für Barcelona mit Generali als Kapellmeiſter an der Spitze, neben dem er als zweiter Muſikdirektor fungirte; nach Generali's Rücktritt im J. 1818 erhielt C. deſſen Stelle, und trat mit der Oper: Adela de Lusignan, auf, die mit großem Beifall aufgenommen wurde, der bald Elena y Constantino und Don Juan Tenorio folgten. Die übrigen Opern C's, die uns bekannt ſind, heißen: El Colon, Elena y Malvina und El Eufemio de Messina; ferner hat er noch Kirchenſachen und Geſänge komponirt, von welchen letztern namentlich viel in's Volk übergegangen ſind. Im J. 1828 erhielt er an Mercadante's Stelle den Kapellmeiſterpoſten an der Oper in Madrid, und geſt. iſt er im J. 1855. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß man es bei dieſem Spanier nicht mit einem eigenthümlichen, originellen Komponiſten zu thun hat, deſſen Weiſe etwas durch den national-ſpaniſchen Geiſt bedingt wäre; er iſt ein bloßer Nachahmer der Italiener, und nur hie und da findet ſich einmal ein Anklang an die charakteriſtiſchen ſpaniſchen Rhythmen.

Carnoli, Eliſabeth, Sängerin, geb. zu Mannheim im J. 1772 u. Schülerin

Digitized by Google

der berühmten Madame Wendeling. Schon im J. 1784, alſo in ihrem zwölften Jahre, reiſte ſie in Deutſchland, und machte überall Aufſehen durch die Schönheit ihrer Stimme. Im J. 1807 heirathete ſie den Hofmuſikus Eiſenmenger in Mannheim; ihre übrigen Lebensumſtände ſind uns unbekannt.

Carnyx, war bei den Griechen eine Art Trompete von hohem und durchdringendem Ton; ſie wird auch galliſche oder celtiſche Trompete genannt.

Caroli, Angelo, ein Komponiſt in Bologna zu Anfang des 18. Jahrh.; im J. 1728 wurde von ihm eine Oper: Amor nato tra l'ombre, gegeben, und ferner kennt man von ihm eine Serenade für Orcheſter, die ſehr gerühmt wird, und einige Kirchenſachen, z. B. eine Meſſe und ein Credo, beide vierſtimmig und mit Inſtrumentalbegleitung. Er ſoll mit der erſte geweſen ſein, der das Akkompagnement in ſeinen Sachen reicher geſtaltet habe.

Caron, Firmin, ein berühmter Kontrapunktiſt des 15. Jahrh., deſſen Vaterland, wie überhaupt ſeine Lebensumſtände nicht genau bekannt ſind. Man nimmt an, daß er in Frankreich ſpäteſtens im J. 1420 geb., und ein Zeitgenoſſe des Busnois, Faugues, Regis, Ockenheim u. ſ. w. geweſen iſt, und Binchois oder Dufay zum Lehrer gehabt habe. Baini giebt von einigen Meſſen Kunde, die ſich in den Archiven der päpſtlichen Kapelle befinden; ferner hat Fétis einige Motetten von C. in moderne Notirung gebracht und in Partitur geſetzt.

Caroſo, Marco Fabrice, zu Sarmoneta in Italien geb., ungefähr in der Mitte des 16. Jahrh., iſt Verfaſſer eines Buches: Il Ballerino, diviso in due Trattati con intavolatura di Liuto, e il soprano della musica nella soneta di ciascun Ballo, Venedig 1581, welches für die Muſikgeſchichte intereſſant iſt, weil es viele Tanzmelodien aus dem 16. Jahrh. enthält.

Carpani, Giovanni Antonio, ein venetianiſcher Komponiſt um die Mitte des 17. Jahrh., von ihm ſind vorhanden: Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto, Rom 1664.

Carpani, Gaetano, Kapellmeiſter an der Jeſuitenkirche in Rom in der Mitte des vorigen Jahrh., war als Kompoſitionslehrer berühmt, (Jannaconi und der ältere Baini waren z. E. ſeine Schüler), und hatte auch als Kirchenkomponiſt einen geachteten Namen. Er hat im Manuſcript viele Meſſen, Pſalmen, Offertorien, Litaneien, Motetten u. ſ. w. hinterlaſſen. — Noch wird eines C., Giovanni Luca, oder Carpioni, erwähnt, welcher Kapellmeiſter in Bologna war, und daſelbſt im J. 1673 eine Oper: Antioco, hat aufführen laſſen.

Carpani, Giuſeppe, geb. im Dorfe Brianſa in der Lombardei, nach Anderen zu Villalbeſe in der Provinz Como den 28. Jan. 1752, machte ſeine Studien in Mailand bei den Jeſuiten, und beſchäftigte ſich nachher mit Schriftſtellerei, gegen den Willen ſeiner Eltern, die ihn zum Advokaten beſtimmt hatten. Zuerſt ließ er ein Luſtſpiel: i Conti d'Aigliato, aufführen, das vielen Erfolg hatte, dann folgten andere Komödien und Operntexte, z. B. Camilla, die Paër in Muſik ſetzte, auch der Text zu dem Oratorium: La Passione di N. S. Gesù Christo, von Weigl, Paveſi u. A. komponirt. Beim Ausbruch der franzöſiſchen Revolution wurde C. Journaliſt, und zeichnete ſich in der Gazette di Milano durch wüthende Angriffe gegen die Grundſätze der franzöſiſchen Staatsumwälzung aus. Nach der Eroberung Italiens

Digitized by Google

durch Bonaparte ging er nach Wien, wurde als Hoftheater-Dichter angestellt, und erhielt von der Regierung eine Pension, die er bis zu seinem Tode, den 22. Januar 1825 genoß. — C. hat mehrere französische und deutsche Opern, und auch den Text von Haydn's Schöpfung in's Italienische übersetzt. Seine Verbindung mit dem letztgenannten großen Meister bestimmten ihn, dem Andenken desselben ein Buch zu weihen, das er auch herausgab unter dem Titel: Le Haydine, ovvero Lettere su la vità e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812, und in einer zweiten Auflage zu Padua 1823. (Daß Bombet unverschämt genug, eine bloße Uebersetzung in's Französische von diesem Buche als ein eigenes Werk herauszugeben, haben wir im Art. Bombet erwähnt.) Ferner hat C. verschiedene Journalaufsätze über Rossini gesammelt herausgegeben unter dem Titel: Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali, Padua 1824. Beide Werke sind anziehend geschrieben, das letztere aber ist zu einseitig enthusiastisch. Auszugsweise sind die Rossiniane auch im J. 1826 in Rom herausgekommen unter dem Titel: Lettera del Professore G. Carpani sulla musica di Gio. Rossini.

Carpentras, s. Genet.

Carrara, Michele, ital. Komponist des 16. Jahrh., der aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom gelebt hat, und von dem man einige Madrigalen in der Sammlung: De' Floridi Virtuosi d'Italia il libro terzo de' Madrigali a cinque voci etc., Venedig 1586 findet. Auch hat man von ihm eine Unterweisung in der Kunst des Lautenspielens. — Man muß diesen C. nicht mit Giovanni Michele Carrara verwechseln, der ein Schriftsteller des 15. Jahrh. war, in Bergamo lebte, und in dessen Werke: De Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine, auch von der Musik abgehandelt wird.

Carraro, Marietta, eine vortreffliche Altistin, geb. 1798 zu oder in der Nähe von Brescia, erhielt ihre Ausbildung in Mailand, und trat auch daselbst zuerst auf, im J. 1816. Darauf sang sie an mehreren bedeutenden italienischen Bühnen, kam 1824 mit einer Operngesellschaft nach Wien, und 1827 nach Dresden, von wo aus sie nach Petersburg ging. Gestorben ist sie in Odessa im J. 1834, kurz nachdem sie ihr Engagement in genannter Stadt angetreten hatte.

Carré, Louis, französischer Mathematiker, geb. 1663 als Sohn eines Bauern, und gest. den 11. April 1711 als Mitglied der Akademie der Wissenschaften, hat in den Memoiren derselben folgende Abhandlungen veröffentlicht: Théorie générale du son, sur les différens accords de la musique, et sur le monocorde, (1704); Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique, (1706); De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique, (1709).

Carré, Remi, Benediktinermönch, geb. zu Saint-Fal in der Diöcese Troyes, den 20. Febr. 1706, und gest. als Sakristan des Klosters la Celle in der Diöcese von Meaux. Man hat von ihm: Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plain-chant, Paris 1744, und in einer zweiten Auflage 1755. Es ist ein gut und gründlich geschriebenes Buch, mit Beispielen und nützlichen Dingen über Erhaltung der Stimme und Heilungen von Krankheiten derselben versehen.

Digitized by Google

Carreira, Antonio, Kapellmeiſter der Könige Sebaſtian und Heinrich von Portugal, und im J. 1599 zu Liſſabon, war ein fruchtbarer Kirchenkomponiſt, von dem noch Motetten und Lamentationen in Manuſcript auf der Bibliothek in Liſſabon vorhanden ſind. Ein Neffe von C., ebenfalls Antonio mit Vornamen, war Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Compoſtella, von deſſen Kompoſitionen ſich nach Machado (Bibl. Lusit. Bd. I. S. 232) auf der Liſſaboner Bibliothek auch einige in Manuſcript vorfinden ſollen.

Cartari, Giuliano, Franziskanermönch und Kapellmeiſter des Kloſters San Francesco in Bologna um 1588, hat zu Venedig herausgegeben: Meſſen zu 5, und Meſſen und Motetten zu 8 und 9 Stimmen.

Cartaud de la Villate, (ſpr. Kartoh de la Willjaht'), François, in Aubuſſon geb. und daſelbſt Kanonikus, geſt. aber in Paris im J. 1737, hat in ſeinen Pensées critiques sur les mathématiques (Paris 1733) darzuthun verſucht, daß die Mathematik wenig zur Entwickelung der Muſik beigetragen habe, (worin er wahrlich Recht hat). Ferner enthält der zweite Theil ſeines Essai historique et philosophique sur le goût (Paris 1736 und London 1751) Reflexionen über die Muſik im Allgemeinen und über die franzöſiſche und italieniſche im Beſondern.

Cartell, (vom lat. Carta, ein Stück Papier), hieß in älteren Zeiten der erſte Entwurf eines Tonſtückes, oder die Partitur.

Cartellone, heißt in Italien das Verzeichniß der während einer Saiſon zu gebenden Opern.

Cartellieri, Madame, ſ. Böhm.

Cartellieri, Giuſeppe, der Mann der Vorigen, um die Mitte des 18. Jahrh. in Toskana geb. und ausgezeichneter Tenorſänger. Im J. 1783 war er in Dienſten des Hofes von Mecklenburg-Strelitz, und 1792 in Königsberg; nach dieſer Zeit iſt er aus der Kunſtwelt verſchwunden. — Sein Sohn, Caſimir Anton C., geb. zu Danzig den 27. Sept. 1772, wurde durch ſeinen Unterricht und durch den guter Meiſter in Berlin und Wien ein guter Muſiker; im J. 1796 erhielt er die Kapellmeiſterſtelle beim Fürſten von Lobkowitz, und ſtarb am 2. Sept. 1807. (Sieben Opern, darunter die auf mehreren Theatern beifällig aufgenommene „Geiſterbeſchwörung"; il Giudice nella propria causa; Anton [Operette]; Oratorien, z. B. Gioas, Rè di Giuda; Contimar und Zora, Cantate; Sinfonien, Ouverturen, Lieder und Geſänge, Märſche, Klavierſtücke, Konzerte für verſchiedene Inſtrumente, Meſſen, Motetten u. ſ. w.)

Carter, Thomas, ein engliſcher Tonkünſtler, geb. in Irland im J. 1768; er machte ſchon ſehr frühzeitig, von einem Edelmanne unterſtützt, gute muſikaliſche Studien, und vervollkommnete dieſelben ſpäter noch in Neapel. Seine Reiſeluſt veranlaßte ihn nach Indien zu gehen, und dort eine Stelle (vielleicht als Militär-Muſikmeiſter?) anzunehmen; das Klima zwang ihn aber zur Rückkehr nach England, wo er durch ſeine Kompoſitionen, beſonders aber durch die für Geſang, ſehr beliebt wurde. Trotz dieſer ſeiner Beliebtheit war er doch, eines nicht ſehr regelmäßigen Lebens wegen, oft in großen pecuniären Verlegenheiten; um einer von dieſen ſich zu entreißen, wendete er einſtmals den Kniff an, auf ein Stück altes und verräuchertes Papier ein Stück in Händel's Manier und mit vollkommener Nachahmung von deſſen Handſchrift

Digitized by Google

zu komponiren, und einem Verleger als werthvolles Manuſcript zu verkaufen. Geſt. iſt er im J. 1805. (Opern, z. B. the rival Candidates; the Milesian; the constant Maid; Just in Time; Konzerte und Studien für Pianoforte; Balladen, [darunter z. B. die ungemein beliebt gewordene: Nancy wilt thou gang with me und Stand to your guns, my hearts of oak]; das Paſtorale the Birth-day; Studien für Guitarre; Variationen für Pianoforte u. ſ. w.)

Carteſius, ſ. Descartes.

Cartier, (ſpr. Kartjeh), Jean Baptiſte, ein trefflicher franzöſiſcher Violinſpieler, geb. zu Avignon den 28. Mai 1765, wurde 1783 Schüler von Viotti und ſpäter bis zum Ausbruch der Revolution Akkompagnateur der Königin Marie Antoinette. Im J. 1791 trat er in das Orcheſter der großen Oper, 1804 in die Kapelle Napoleon's, und während der Reſtauration war er auch als Mitglied in der neu zuſammengeſetzten königl. Kapelle. Allem Anſchein nach iſt er zu Anfang der dreißiger Jahre dieſes Jahrh. geſt. — Ein beſonderes Verdienſt hat ſich C. erworben durch die Herausgabe ſeiner Art du Violon ou collection choisie dans les Sonates des trois écoles italienne, française et allemande etc., Paris 1798, (in einer zweiten Auflage, 1801, iſt der Titel: L'art du Violon, ou division des écoles, servant de complément à la Méthode de Violon du Conservatoire); auch hat er die beſten Sachen von Corelli, Pugnani, Nardini und Tartini neu herausgegeben; von eigenen Kompoſitionen für ſein Inſtrument hat er publicirt: Variationen, Sonaten, Capricen, Duo's u. ſ. w.; außerdem hat er die Muſik zu den Opern: les Fêtes de Mytilène und l'Héritier supposé komponirt, welche aber nicht zur Aufführung gekommen ſind. Für eine „Geſchichte der Violine", von der ein Abſchnitt, Dissertation sur le Violon, in der Revue musicale abgedruckt iſt (Bd. III. S. 103), hat er keinen Verleger gefunden.

Carulli, Ferdinando, berühmter Guitarriſt, geb. zu Neapel d. 10. Februar 1770, und geſt. in Paris 1841, wollte erſt das Violoncello zu ſeinem Hauptinſtrument machen, ging aber zur Guitarre über, und brachte es durch eifrigſte Studien und Nachforſchungen dahin, auf dem trockenen Inſtrumente ganz neue Effekte hervorzubringen. Im J. 1818 kam er nach Paris, ließ ſich in einigen Konzerten hören, und wurde als Lehrer und Virtuos ſo zu ſagen Mode. Er hat für ſein Inſtrument über 300 Werke — Solo's, Duo's, Trio's, Quartetten, Fantaſien, Variationen, Konzerte u. ſ. w. — komponirt, auch eine Schule herausgegeben, die beſte, welche bis dahin exiſtirte. Noch iſt zu nennen ſeine: Harmonie appliquée à la Guitarre etc., eine Methode, aus der Muſikliebhaber Guitarre-Begleitungen ohne Hülfe eines Lehrers anzufertigen lernen können. — Sein Sohn, Guſtav C., iſt ein Geſanglehrer von einigem Rufe in Paris, und hat außer einer Geſangſchule auch mehrere Kompoſitionen — ein- und mehrſtimmige Geſänge mit Pianobegleitung — herausgegeben, die Glück machten.

Caruſo, Luigi, geb. zu Neapel den 25. Sept. 1754, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater, der an einer der Kirchen Neapels Kapellmeiſter war, und kam ſpäter unter die Leitung Sala's. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er Kapellmeiſter an der Kathedrale von Perugia, und ſchrieb nebenbei eine erſtaunliche Menge von Opern, die mit Beifall auf allen ital. Theatern gegeben

Digitized by Google

wurden; wer ſich für die Titel derſelben intereſſirt, findet ſie in Fétis Biographie universelle des Breitern notirt, ebenſo wie die Kirchenſachen, welche der fruchtbare C. geliefert hat.

Caſali, Giovanni Battiſta, Kapellmeiſter an S. Giovanni in Laterano zu Rom im J. 1759 und geſt. im Juli des Jahres 1792, arbeitete meiſt für die Kirche, und in der Bibliothek des Abbate Santini in Rom befinden ſich ziemlich viele Kirchenſtücke verſchiedener Art von ihm; doch hat er auch in Venedig im J. 1740 eine Oper: Campaspe, aufführen laſſen. Noch iſt zu bemerken, daß Gretry zwei Jahre lang bei C. in Rom Unterricht hatte; zum Beweiſe, daß der Lehrer von ſeinem Schüler nicht gar viel hielt (die Schuld lag wohl daran, daß Gretry aus den eigentlichen Tiefſinnigkeiten der Harmonie ſich nicht viel machte), mögen folgende Worte gelten, mit denen C. einen Empfehlungsbrief nach Genf für Gretry begann: „Mein lieber Freund, ich ſchicke Ihnen hiermit einen meiner Schüler, einen wahren Eſel in der Muſik, der nichts kann, aber einen jungen, recht liebenswürdigen Mann von guten Sitten," u. ſ. w.

Caſati, Girolamo, ein guter Komponiſt und Kapellmeiſter zu Mantua zu Ende des 16. Jahrh.; von ſeinen Sachen werden angeführt: Harmonicae Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis; ferner eine Sammlung Meſſen, Pſalmen und Vespern zu 2, 3 und 4 Stimmen.

Caſati, Francesco, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jahrh., war Organiſt an mehreren Kirchen genannter Stadt, und hat Motetten komponirt, von denen ſich einige in Lucino's Sammlung Concerti diversi, Mailand 1616, befinden; auch in Bonometti's Parnassus musicus ſind einige von C's. Stücken mit aufgenommen.

Caſati, Gasparo, ein Komponiſt aus Venedig, um die Mitte des 17. Jahrh. blühend, war als Vokalkomponiſt ſehr geſchätzt, und ſchrieb Meſſen, Pſalmen, Motetten, Kanzonetten u. ſ. w.

Caſati, Teodoro, geb. zu Mailand um 1630, war erſt Kapellmeiſter an der Kirche San Fedele, dann an der San Sepolcro, und wurde endlich um 1667 Organiſt am Dom. Er hat mehrſtimmige Motetten und Meſſen hinterlaſſen, wie Picinelli in ſeinem Ateneo dei Letter. Milan. ſagt, ohne aber Weiteres darüber anzugeben; auch ſoll er eine Oper vor der Königin Anna von Spanien, die gerade in Mailand war, haben aufführen laſſen, wofür ihm dieſe eine Kapellmeiſterſtelle verſprochen, die er dem Anſcheine nach nicht erhalten, oder von der er nur den Titel hatte.

Cascianti, (ſpr. Kaſchanti), Claudio, ein Kirchenkomponiſt aus der römiſchen Schule, von dem als Manuſcripte angeführt werden: Laude sacre per la Passione di Gesù Christo, vierſtimmig; Missa di requiem, dreiſtimmig; Missa a quattro senza organo; Beatus vir, achtſtimmig; Descendit angelus, achtſtimmig; Viam mandatorum, vierſtimmig.

Caſella, (....), ein florentiniſcher Muſiker aus dem 13. Jahrh. und Lehrer des großen Dichters Dante in der Tonkunſt, ungefähr um 1275; demnach war er ein Zeitgenoſſe des Adam de la Hale. Daß ihn Burney und nach ihm Andere den älteſten Madrigalenkomponiſten nennen, von dem die Muſik Kunde giebt, ſcheint nicht

Digitized by Google

richtig, indem vor der Mitte des 15. Jahrh. gar keine Madrigalen, auch nicht einmal die Benennung von Stücken mit dieſem Namen vorkommen. Burney ſcheint hier Ballata oder Ballatella (und eine ſolche exiſtirt von C. in Muſik gebracht) mit Madrigal verwechſelt zu haben, oder hat Ballata als eine Art von Madrigal bezeichnen wollen. Da Dante in ſeinem Purgatorio (eine Abtheilung der Divina Commedia) den C. vorbringt, und dies Gedicht erſt um 1308 angefangen iſt, ſo ſtellt ſich heraus, daß C. alſo vor dieſem Zeitraum geſtorben ſein muß.

Caſelli, Michele, ein vortrefflicher Tenoriſt, der in Mailand debutirte, und noch im J. 1771 in Venedig auf dem Theater San Benedetto bewundert wurde.

Caſelli, Giuſeppe, ein Violinſpieler, geb. zu Bologna im J. 1727, ging um 1758 in die Dienſte des Kaiſers von Rußland nach Petersburg. Man hat von ihm 6 Solo's für die Violine.

Caſelli, Pietro, ein Komponiſt, der um's J. 1800 in Rom lebte; man hat von ihm ein De profundis für Sopranſolo, Chor und Orcheſter, und eine Trauerkantate auf den Tod Cimaroſa's.

Caſentini, Marſilio, geb. zu Lucca und um 1607 Kapellmeiſter in Gemona, von dem vorhanden ſind: Cantica Salomonis, ſechsſtimmig, Venedig 1615, und mehrere Sammlungen fünfſtimmiger Madrigalen.

Caſini, Giovanni Maria, ein Prieſter, um 1675 im Toskaniſchen geb., ging ſchon mit Vorkenntniſſen ausgerüſtet nach Rom und ſtudirte daſelbſt unter Matteo Simonelli den Kontrapunkt; nachher trat er in die Schule des Bernardo Pasquini, wo er ſich im Orgelſpielen vervollkommnete. In der Folge wurde er als Organiſt an der Chiesa maggiore in Florenz angeſtellt. Man hat von ihm: vierſtimmige Motetten in dem Stile osservato (dem altrömiſchen Kirchenſtyl), Rom 1706, und Orgelſtücke unter den Titeln: Fantasie e Toccate d'intavolatura und Pensieri per l'Organo in partitura, Florenz 1714. Zu bemerken iſt noch, daß C. ſich den unglücklichen Beſtrebungen Fabio Colonna's, Doni's, Vicentino's u. ſ. w. anſchloß, die alten griechiſchen diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen Tongeſchlechter wieder zurückzurufen, und für die neuere Tonkunſt nutzbar zu machen.

Caſparini, Eugenio, der größte Orgelbauer ſeiner Zeit, hieß eigentlich Caſpar, war zu Sorau in der Niederlauſitz im J. 1624 geb., und erlernte die Orgelbaukunſt bei ſeinem Vater. Die Begierde ſich zu vervollkommnen, trieb ihn ſchon in ſeinem 17. Jahre aus ſeines Vaters Werkſtatt fort, und er ging zuerſt nach Baiern, wo er ſich 3 Jahre aufhielt; nachher wandte er ſich nach Italien, und ließ ſich in Padua nieder, wo er an 50 Jahre lebte, und von wo aus er überall hin die Zeichen ſeiner Thätigkeit und Geſchicklichkeit ergehen ließ. So wurde er u. A. nach Wien berufen, um die daſigen Orgelwerke wieder in guten Stand zu ſetzen, und erhielt vom Kaiſer Leopold I. den Titel Hof-Orgelbauer nebſt reichen Geſchenken; auch noch in hohem Alter (1697) wurde ihm der Auftrag, eine Orgel in der neu aufgebauten Peter-Paulskirche in Görlitz zu bauen, und innerhalb 6 Jahren vollendete er das große Werk zu allgemeinſter Befriedigung und Bewunderung. Geſt. iſt er am 12. Sept. 1706 zu Neuenwieſe bei Görlitz. — Außer der eben angeführten Görlitzer ſind noch als vorzügliche Orgeln von ihm zu nennen: die in der Kirche Maria mag-

Digitized by Google

giore in Trient, in Sta. Giustina in Padua, in S. Giorgio maggiore in Venedig, in der Paulskirche in Epan (Tirol), in einem Stifte in Brixen.

Casparini, Adamo Orazio, Sohn des Vorhergehenden und ebenfalls berühmter Orgelbaumeiſter, in Italien geb., und geſt. um 1745. Viele Orgeln baute er in Gemeinſchaft mit ſeinem Vater und Lehrer; ihm allein gehören aber an: die Orgel in St. Bernhard in Breslau, die zu den eilftauſend Jungfrauen und zu St. Adalbert ebendaſelbſt. — Seinen Sohn, Joh. Gottlob, um 1712 in Breslau geb., erzog er auch zum Orgelbauer, und ein Zeichen ſeiner Thätigkeit iſt die Orgel bei den Dominikanern in Glogau; doch iſt Joh. Gottlob lange nicht ſo berühmt geworden, wie ſein Vater und Großvater.

Caſſation, ital. Cassazione, heißt eigentlich wörtlich eine Entlaſſung, Abdankung, und bedeutete zu allererſt ein Tonſtück, mit dem eine längere Muſikaufführung beſchloſſen wurde, mit dem man alſo die Zuhörer gleichſam entließ. Später verſtand man darunter (namentlich in Italien) ein Tonſtück, welches zu einer Aufführung im Freien, auf der Straße u. ſ. w. geeignet war, alſo eine Art Serenade oder Notturno. Die Anwendung ſolcher Muſiken zu Ständchen liegt ſehr nahe, und ſo iſt denn davon der Ausdruck: „Caſſaten-Gehen" hergeleitet, welcher ein Aufſuchen verliebter Abenteuer bedeutet.

Caſſel, Guillaume, Profeſſor des Geſanges am Konſervatorium der Muſik zu Brüſſel, geb. zu Lyon den 12. Oct. 1794, ſollte erſt Advokat werden, ergab ſich aber der Kunſt, um ſich dadurch der Conſcriptionspflichtigkeit zu entziehen. Seine glücklichen muſikaliſchen Anlagen wurden von guten Lehrern kultivirt, beſonders von Georges Jadin, und ſeinen guten Vorkenntniſſen verdankte er es, daß er als Geſangseleve in das Pariſer Konſervatorium eintreten konnte. Hier waren Garat, Talma und Baptiſte der Aeltere ſeine Lehrer im Geſang und in der Deklamation bis zum J. 1814, wo er auf dem Theater von Amiens debutirte. Der glückliche Erfolg dieſes Debuts ließ ihn weitere Engagements bei den Theatern in Nantes, Metz, Lyon, Bordeaux und Rouen finden, und endlich kam er auch an die Opéra comique in Paris; hier blieb er aber nur 3 Jahre, und ging dann nach Belgien, wo er ſich zuerſt in Gent hören ließ. Von da wurde er an die Oper nach Brüſſel berufen, ſang daſelbſt 5 Jahre mit beſtem Erfolg, und zog ſich im J. 1832 von der Bühne zurück, bloß noch Unterricht gebend. Seine gute Methode, auf die Grundſätze des berühmten Garat baſirt, verſchaffte ihm im J. 1833 die Stelle als Profeſſor am Konſervatorium zu Brüſſel; und von der Zahl ſeiner Schüler und Schülerinnen nennen wir nur Mad. Dorus-Gras und Mademoiſelle Florigny, nachherige Mad. Valère. Auch als Komponiſt hat ſich C. bekannt gemacht, und zwar durch eine Meſſe, ein Laudate für Sopranſolo und Chor, ein Domine salvum fac regem für 3 Männerſtimmen, und ein O salutaris für 3 Frauenſtimmen; ferner hat er mehrere Arien und Duetten, und zu Rouen eine Kantate zu Corneille's Geburtstag komponirt.

Caſſiodorus, Magnus Aurelius, ein gelehrter Römer, geb. zu Squillace in Calabrien um 470 n. Chriſti Geb. (nach Anderen erſt um 480), bekleidete erſt unter Odoacer, König der Heruler, mehrere Staatsämter, und war dann unter Theodorich, König der Oſtgothen, Kanzler, Patricius, und im J. 514 auch Konſul in Rom; im J. 537 zog er ſich freiwillig in die Einſamkeit eines calabreſiſchen Kloſters zurück,

Digitized by Google

und ſtarb daſelbſt in ſehr hohem Alter (nach Einigen im J. 570). In ſeinem Werke De artibus ac disciplinis liberalium litterarum, befindet ſich auch ein Traktat über Muſik, der für den Hiſtoriker noch immer von Wichtigkeit iſt. Fürſtabt Gerbert hat ihn in ſeine Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller (Bd. I. S. 15) aufgenommen, und außerdem findet man ihn im zweiten Bande von C's. ſämmtlichen Werken, welche von den Benediktinern zu Rouen 1679 (nachgedruckt in Venedig 1729) herausgegeben worden ſind.

Caſtagnery, (ſpr. Kaſtanjery), Jean Paul, ein geſchätzter Geigenmacher zu Paris um die Mitte des 17. Jahrh. Seine Violinen haben einen ſchönen, ſilberhellen, aber keinen großen Ton.

Caſtagnetten, (ſpaniſch Castañuelas), ſind Klapper-Inſtrumente, die aus zwei kleinen ausgehöhlten Becken von hartem amerikaniſchen Holze beſtehen, und wie die beiden Hälften einer Wallnußſchale auf einander paſſen, und deren Durchmeſſer ungefähr 2—3 Zoll beträgt. Am obern Rande dieſer Becken iſt ein kleines, zweimal durchlöchertes Oeschen befindlich, durch welches eine ſeidene Schnur läuft, mit welcher beide Theile zuſammengeheftet und über die Daumen gezogen werden, (daher auch der Name Daumenklapper). Beim Geſang oder Tanz wird der Rhythmus dadurch unterſtützt und fühlbar gemacht, und das Klappern ertönt, indem die Finger beider Hände (außer den Daumen) ſchnell darüber hinweggleiten, oder beide Becken ſchüttelnd aneinander geſchlagen werden. — Die C. ſind im Orient heimiſch, und von da durch die Mauren nach Spanien und Südfrankreich gekommen, wo ſie (namentlich in Spanien) die unentbehrlichen Begleitungs-Inſtrumente bei Geſang und Tanz ſind. Daß ſie ſchon von den alten Griechen gekannt waren, iſt wahrſcheinlich, wenigſtens nimmt man an, daß ihr Crotalon etwas den C. ſehr Aehnliches war. Der Name C. kommt wohl von der Kaſtanie her, aus deren Holze die Spanier zumeiſt die C. verfertigen.

Caſtel, Louis Bertrand, geb. zu Montpellier den 11. Nov. 1688, ein Jeſuit und Mathematiker, lehrte ſeine Wiſſenſchaft in Toulouſe und Paris, nach welch' letzterer Stadt er im J. 1720 kam. Hier war es auch, wo er im J. 1725 die abſurde Idee ſeines Farbenklaviers (ſ. d.) veröffentlichte, die er nachher (im J. 1735) in den Mémoires de Trevoux weiter entwickelte; er gab viel Geld aus, um ſein neu erſonnenes Inſtrument conſtruiren zu laſſen, ließ aber ſpäter die ganze Idee ihrer Unſtatthaftigkeit wegen fallen. (Von der Auseinanderſetzung in den erwähnten Memoires hat übrigens Telemann eine deutſche Ueberſetzung unter dem Titel: Beſchreibung der Augenorgel oder des Augenklavier ꝛc., Hamburg 1739, herausgegeben.) Ferner hat man von C.: Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique, Paris 1754, gegen Rouſſeau gerichtet, aber wie alle Caſtel'ſchen Sachen in einem halb geiſtreichen, halb konfuſen Styl geſchrieben; (die Réponse critique d'un academicien de Rouen à l'academicien de Bordeaux, Paris 1754, ſoll von Caſtel ſelbſt verfaßt ſein); Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires, Paris 1738, in welchem Werke er ſich auch vielfältig auf die Muſik bezieht. Man will behaupten, daß C. auch einen literariſchen An-

theil an Rameau's theoretischen Werken habe; es ist dies aber nicht erwiesen. Gest. ist der Vater C. den 11. Jan. 1757 zu Paris.

Castellacci, (spr. Kastellatschi), Luigi, ein Guitarren-Virtuos, geb. zu Pisa im J. 1797; er war erst Mandolinspieler, aber da er sich als solcher keine ordentliche Existenz verschaffen konnte, kultivirte er die Guitarre, ging nach Paris und hatte dort als Lehrer und Virtuos guten Erfolg. Im J. 1825 reiste er auch in Deutschland. (Eine Schule für Guitarre und über 200 Werke — Fantasien, Rondo's, Walzer, Variationen u. s. w. — für sein Instrument, auch viele Romanzen.)

Castelli, Ignaz Franz, der beliebte österreichische Dichter, geb. am 6. März 1781 zu Wien, verdient hier eine Stelle als Librettodichter (wir nennen nur seinen Text zur „Schweizerfamilie", von Weigl in Musik gesetzt), als Herausgeber des Wiener „Allgemeinen musikalischen Anzeigers" und als Uebersetzer fremder Operntexte (z. B. der Hugenotten).

Castello, ein Venetianer und Orchesterchef an San Marco zu Anfang des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Sonate concertate a quattro stromenti, 2 Theile, Venedig 1626 und 27; Sonate concertate in stil moderno per sonar nel Organo ovvero Spinetto con diversi stromenti, 2 Bücher, Venedig 1629 und 44, und in einer zweiten Auflage 1658.

Castello, Paolo da, um 1670 Komponist in Venedig, hat im J. 1683 in Wien ein Oratorium: il Trionfo di Davidde, aufführen lassen, zu dem er auch den Text selbst gedichtet hat.

Castendorfer, Stephan, einer der ältesten Orgelbauer, aus Breslau gebürtig; Praetorius (Syntag. mus. Bd. II.) erzählt, daß er einer der Ersten war, der die Erfindung des Pedals benutzte, und zwar bei der von ihm im J. 1483 construirten Domorgel in Erfurt. Ein anderes Werk von ihm war die Orgel in der Stadtpfarrkirche in Nördlingen, die er schon im J. 1466 erbaute. Seine Söhne Kaspar, Melchior und Michael waren ebenfalls geschickte Orgelbauer, und unterstützten ihn vielfältig bei den angegebenen Arbeiten.

Castil-Blaze, (spr. —Blas'), François Henri Joseph, Sohn des Henri Sebastian Blaze (s. d.), geb. zu Cavaillon im Departement Vaucluse den 1. Decbr. 1784, Kritiker, musikalischer Schriftsteller und auch Komponist. Im J. 1799 kam er nach Paris, und besuchte daselbst die Ecole de droit (Rechtsschule), aber auch das Konservatorium, daselbst seine musikalischen Studien, die er bei seinem Vater angefangen, fortsetzend. Nachdem er schon eine lange Zeit in seiner Vaterstadt Advokat und sogar Sous-Präfekt im Departement Vaucluse gewesen war, konnte er endlich seiner Neigung zur Kunst nicht länger widerstehen, gab seinen bisherigen Stand auf, und zog mit Frau und Kind nach Paris, hier ausschließlich mit musikalischen und musikalisch-literarischen Dingen sich beschäftigend. So gab er im J. 1820 sein Buch: de l'Opéra en France, heraus, das viel und gerechtes Aufsehen machte, und ihn zum Redakteur des musikalischen Theiles beim Journal des Débats erwählt werden ließ, in welches Blatt er eine Masse pikanter und geistreicher Artikel lieferte. Im J. 1832 ging er zum Constitutionnel über, arbeitete lange für denselben, und redigirte dann den musikalischen Theil der Revue de Paris. — Von seinen Schriften sind außer dem oben angeführten Buche über die Oper in Frankreich

Digitized by Google

noch anzuführen: Dictionnaire de Musique moderne, (2 Bände, Paris 1821); Chapelle musique des Rois de France, und La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni, (beide Paris 1832). Außerdem hat er viele Operntexte in's Französische übersetzt, z. B. Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, heimliche Ehe, Barbier von Sevilla, diebische Elster, Moses, Othello, Freischütz (unter dem Titel Robin des Bois), Euryanthe u. s. w. Als Komponist hat er sich durch Romanzen, Kirchenstücke, Quartette u. s. w. bekannt gemacht.

Castarion, war bei den Lacedämoniern eine Kriegsmelodie, welche vor dem Beginne der Schlacht auf Blasinstrumenten gespielt wurde, um den Muth der Krieger anzufeuern.

Castrat, ital. Castrato, im Deutschen auch Hämmling genannt, ein durch Entmannung (Verschneidung, Castration) hergestellter künstlicher Sopran- oder Altsänger, oder Einer, der durch die im Knabenalter mit ihm vorgenommene vorerwähnte chirurgische Operation seiner Virilstimme verlustig gegangen ist, und für immer eine Knabenstimme behält. Die schändliche Unsitte der Castration soll sich von der Königin Semiramis herschreiben, nach dem Ausspruch des Ammianus Marcellus; doch mögen wohl nicht Kunstrücksichten sie veranlaßt haben, wie ja auch im Orient Castraten (Eunuchen) überhaupt vorhanden sind, die ganz andere Geschäfte als das Sopransingen haben. Für unsere abendländische Welt sind die Spuren der castrirten Sänger bis ins dritte Jahrhundert der christl. Zeitrechnung zu verfolgen, und ihr Vaterland ist Italien; hier war es auch, wo die Kirche sich dieselben dienstbar machte, und sie sogar zu Anfang des 17. Jahrh. förmlich autorisirte, wie ein desfallsiges Breve des Papstes Clemens VIII. beweist, das die Verstümmelung mit der Klausel „ad honorem Dei" anempfiehlt und gutheißt. Der erste Castrat, der in der päpstlichen Kapelle angestellt wurde (im J. 1601), hieß Girolamo Rossini aus Perugia, und kann hier gleich bemerkt werden, daß vor dieser Zeit die Sopran- und Altpartien in der Kirche von Falset- oder Fistelsängern, meistens Spaniern, ausgeführt wurden. Mit der Erfindung und Ausbildung der Oper steigerte sich das Castraten-Unwesen, denn es war nun ein Ausweg gefunden, wie man die Frauenzimmer, die es damals für eine Schande hielten auf dem Theater aufzutreten, ersetzen konnte. Bis zu Clemens XIV. war nun ganz Italien eine große Schlachtbank und Verstümmelungsanstalt, und die Frechheit ging so weit, daß die Operateure ihre Geschicklichkeit auf Aushängeschildern anpriesen und z. E. hinsetzten: Qui si castra ad un prezzo ragionevole. Trotz der Strafe des Kirchenbannes, die letztgenannter Papst über alle diejenigen verhängte, welche sich mit der Bildung von Castraten befaßten, wurde doch nur erst durch die kräftigen Maßregeln der Franzosen, nachdem diese Italien in Besitz genommen hatten, dem Unfug ein förmliches Ende gemacht. — In den nördlichen europäischen Ländern ließ man sich wohl den Castratengesang gefallen, weil er einmal Mode war, aber zur Ehre Deutschlands, Englands und Hollands sei es gesagt, daß in diesen Ländern die alle Natur entweihende, schmachvolle Operation selbst nicht ausgeübt wurde; in Frankreich sollen zwar einige im Lande fabricirte Sopransänger existirt haben, es waren aber, Gottlob, nur sehr wenige. — Früher, als man an den Castratengesang gewöhnt war, wurden die Castratenstimmen den natürlichen Weiberstimmen vorgezogen, es sollen aber die letzteren den ersteren

Digitized by Google

doch, nach dem Urtheile unbefangener und competenter Richter, an Weichheit und Biegſamkeit des Tones voranſtehen und die Caſtratenſtimmen, bei allen Vorzügen der Feſtigkeit und Stärke und der Fähigkeit in der leichteren Ueberwindung techniſcher Schwierigkeiten doch etwas Kreiſchendes und Hartes im Klange gehabt haben. — Als beſonders ausgezeichnete Caſtraten ſind anzuführen: Farinelli, Seneſino, Majorano, Crescentini, Careſtini, Veluti u. ſ. w.

Caſtritius, Matthias, oder Caſtritz, ein deutſcher Kontrapunktiſt des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Nova Harmonia quinque vocum, Nürnberg 1569: Carmina quat. vocibus concert., Nürnberg 1571; Symbola principum 4 et 5 vocum, Nürnberg, 1571.

Caſtro, Jean de, gegen Ende des 16. Jahrh. Kapellmeiſter des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich, geb. zu Lüttich und geſt. zu Anfang des 17. Jahrh. in Jülich, war ein ſehr fruchtbarer Komponiſt, namentlich von mehrſtimmigen Geſängen für Kirche und Kammer. Gerber hat aus Draudius Bibliothek ein langes Verzeichniß der Caſtro'ſchen Erzeugniſſe in ſein Tonkünſtlerlexicon aufgenommen, auf das wir die ſich dafür Intereſſirenden verweiſen. — Ein Jean de Caſtro, welcher als Muſikmeiſter in Lyon um 1770 angegeben wird und ebenfalls Geſangskomponiſt war, iſt wahrſcheinlich mit dem Obigen eine und dieſelbe Perſon. Von 1570—1592 publicirte er eine Menge von mehrſtimmigen Madrigalen, Chanſons und Sonetten.

Caſtrovillari, Daniela, ein Franziskanermönch zu Venedig und um die Mitte des 17. Jahrh. als Opernkomponiſt berühmt. In den Jahren 1659, 61 und 62 wurden die Opern: Gli Avvenimenti di Orinda, la Paſifaë und la Cleopatra von ihm ausgeführt, die ſich lange Zeit auf der Bühne erhielten.

Caſtrucci, (ſpr. Kaſtrutſchi), Pietro, zu Rom um 1690 geb. (nach Anderen 1670), ein guter Violinſpieler und Schüler Corelli's, kam im J. 1715 in die Dienſte des Grafen Burlington und ging mit dieſem nach England. 1720 wurde er in London Orcheſterdirigent an der Oper, die unter Händel's Leitung ſtand; im J. 1737 erhielt er ſeinen Abſchied, und man hatte ihn ſchon ganz vergeſſen, als er noch einmal als hochbetagter Greis in einem Konzerte auftrat und ſich wieder in Erinnerung brachte. Geſtorben iſt er in London nach Einigen im J. 1750, nach Anderen 1769 in nicht glänzenden Umſtänden. Sein excentriſches Weſen und ſeine komiſche Geſichtsbildung veranlaßten den berühmten Hogarth' ihn als Modell für ſeine Carricatur the enraged Musician (der leidenſchaftliche Muſikus) zu benutzen. Komponirt und herausgegeben hat C. Violinkonzerte, Sonaten für Violine und Klavier. — Sein Bruder Proſpero C., war ebenfalls Violiniſt an der Londoner Oper und dirigirte auch einige Jahre die Konzerte in der Caſtletaverne; herausgegeben hat er ſechs Solos für Violine und Baß.

Caſulana, Maddalena, geb. zu Breſcia um 1540, war eine Komponiſtin, die in den Jahren 1568 und 1583 zwei Bücher vierſtimmiger Madrigalen herausgegeben hat.

Catabasis, (wörtlich: das Hinabgehen) nannten die Griechen eine Melodie, die aus abwärtsſteigenden Tonfolgen beſtand.

Catachŏreusis, (von *χαταχορεύω*: Freudenſprünge machen), hieß bei den alten

Digitized by Google

Griechen ein bestimmter Theil desjenigen Liedes, mit welchem sich die Sänger hören lassen mußten, die bei den pythischen Spielen (s. d.) um den Preis stritten.

Catalani, Angelika, eine der bewundertsten und ausgezeichnetsten Sängerinnen der neueren Zeit, geb. im J. 1783 (nach Anderen 1784) zu Sinigaglia, wo ihr Vater Goldschmied war. Im zwölften Jahre ihres Alters wurde sie zur Erziehung in das Kloster Sta. Lucia zu Gubbio unweit Rom gethan und hier schon erregte ihre wunderbare Stimme allgemeine Bewunderung, so daß, wenn sie bei den Messen sang, die Kirche stets gedrängt voll war. Mit funfzehn Jahren verließ sie das Kloster, bereitete sich für die Theater-Carriere vor und im J. 1801 trat sie zuerst in Mailand auf der Scala in Zingarellis „Clitemnestra" und Niccolini's „Baccanali di Roma" auf. Sie erregte Enthusiasmus, die verschiedenen ital. Bühnen stritten sich um ihren Besitz und endlich nahm sie einen Antrag nach Lissabon an, in welcher Stadt sie zu Ende des Jahres 1804 eintraf. Hier entzückte sie im Verein mit Mad. Gafforini und dem berühmten Crescentini das Publikum; zugleich verheirathete sie sich mit H. Valabrègue, einem Offizier und Attaché bei der französischen Gesandtschaft, behielt aber als Künstlerin den Namen Catalani bei. Von Lissabon aus begab sich Mad. C. nach Madrid und Paris, daselbst aber nur in Konzerten auftretend; ihre glänzendste Zeit war aber in England, wo sie sich von 1807 bis 1814 aufhielt und vergöttert wurde, der colossalen Einnahme zu geschweigen, die sie in London und den Provinzstädten Englands machte. Zur Zeit als Ludwig XVIII. den Thron seiner Väter bestieg, war auch Mad. C. wieder in Paris und erhielt vom König, der sie in London gehört und bewundert hatte, die Direktion der italienischen Oper; die Rückkehr Napoleon's von Elba zwang sie diese Stellung aufzugeben und sie reis'te während der hundert Tage und der ersten Monate der zweiten Restauration in Deutschland, Schweden und Dänemark, bis sie im J. 1816 über Belgien und Holland wieder nach Paris zurückkehrte und die Direktion der ital. Oper wieder übernahm. Diese führte sie höchst ungeschickt, hielt nicht auf ordentliches Repertoire, beschränkte Chor und Orchester und entfernte alle Sänger und Sängerinnen von Talent, nur Nullitäten neben sich duldend. Die Folgen zeigten sich bald; das Unternehmen ging rückwärts, noch dazu, da das Organ der Einzigen, die es noch zu halten vermocht hatte, der Catalani selber, an Frische zu verlieren, und sie an einem Halsübel zu leiden anfing, das sie öfter am Auftreten behinderte. Mad. C. gab daher im J. 1818 die Direktion auf und begab sich wieder auf Reisen, die deutschen Hauptstädte, Italien, Polen und Rußland während eines Zeitraumes von ziemlich zehn Jahren besuchend. Mit ihrem Auftreten in Berlin im J. 1827 nahm sie von der Oeffentlichkeit Abschied und zog sich auf ein Landgut zurück, das sie in der Nähe von Florenz gekauft hatte, abwechselnd daselbst und in Paris lebend, wo sie im Jahre 1849 an der Cholera gestorben ist. Die Wahrheit des Faktums, daß sie auf ihrem Gute eine Singschule gestiftet und in dieser talentvolle junge Mädchen unentgeldlich unterrichtet habe, die nachher als einzige Erkenntlichkeit ihrem Familiennamen den ihrer Lehrerin (also Catalani) beifügen mußten, können wir nicht verbürgen. — Was nun ihren Gesang speziell betrifft, so charakterisirte diesen durchweg eine imponirende Großheit; sie vermochte nicht sowohl das Herz zu rühren, als durch den Glanz der Ausführung und die Gewalt des Organes in Erstaunen zu setzen. Strenge Kritiker

Digitized by Google

wollten ihr dann und wann einige Nachläſſigkeiten und Ungeſetzlichkeiten in Betreff mancher Theile ihrer Geſangs-Technik vorwerfen; aber ſie ließ dieſe doch wieder durch viele brillante Züge vergeſſen; ihr Triller und ihre chromatiſche Tonleiter z. B. ſollen unübertrefflich geweſen ſein und gewiſſe Sachen, wie z. B. die Rode'ſchen Variationen ſoll ihr doch Keine mit dieſer Bravour nachgeſungen haben.

Catalano, Ottavio, zu Enna in Sicilien zu Ende des 16. Jahrh. geb., war erſt Abt und Kanonikus zu Catania, dann in der Kapelle des Papſtes Paul V. und endlich als Kapellmeiſter an der Kathedralkirche zu Meſſina angeſtellt. In den Jahren 1609 und 1616 hatte er mehrere Sammlungen zwei- bis achtſtimmiger Motetten herausgegeben; außerdem findet man in Bodenſchatz' Florileg. Portens. eine achtſtimmige Motette von ihm. Noch iſt zu erwähnen, daß C. einer der Erſten war, die einen bezifferten Baß (Basso continuo) für die Orgel zu ihren Sachen ſetzten.

Catalisano, Gennaro, ein Minorit, zu Ende des J. 1728 in Palermo geboren, ſtudirte zuerſt Muſik bei ſeinem Vater und dann in Rom, wo er auch Kapellmeiſter an der Kirche S. Andrea delle Frutte wurde. Seine Geſundheit zwang ihn, nach Palermo zurückzukehren und er iſt daſelbſt im J. 1793 geſtorben. Mehr als ſeine Kompoſitionen iſt von ihm ein theoretiſches Werk bekannt geworden, das in Rom 1781 unter dem Titel erſchien: Grammatica armonica fisico-mattematica raggionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa e di qualunque musicale radunanza. Aus dieſem Titel erſieht man ſchon, daß C. ſein Syſtem, wie dazumal Alle, auf die Mathematik und Phyſik baſirte und ſich in unnützen und abſtruſen Kalkulationen erging.

Catapleon, (von κατάπλεος, voll, angefüllt), nannten die Griechen einen Geſang, den ſie als Begleitung bei Waffentänzen anſtimmten; wenn man von der Wortbedeutung einen Schluß auf die Beſchaffenheit des C. machen will und kann, ſo muß der Geſang glänzend und geräuſchvoll geweſen ſein.

Catches, (ſpr. Kätſches), nennen die Engländer eine Art mehrſtimmiger geſelliger Lieder, die in früherer Zeit zumeiſt kanon- und fugenartig gearbeitet waren.

Catel, Charles Simon, geb. zu Aigle im Waadtlande im Juni des Jahres 1773, kam ſehr früh nach Paris und konnte ungehindert ſeiner Neigung für Muſik nachhängen. Er fand bei Sacchini Rath und Unterſtützung und zugleich brachte dieſer ihn in die 1783 von la Ferté (Intendant der menus-plaisirs) gegründete königl. Geſang- und Deklamationsſchule, wo er unter Gobert und Goſſec Klavierſpiel und Kompoſition ſtudirte. Schon im J. 1787 war er ſo weit, daß man ihn zum Akkompagnateur und adjungirten Profeſſer an der genannten Anſtalt erwählen konnte, und im J. 1790 wurde er Akkompagnateur an der großen Oper, welche Stelle er bis zum J. 1802 inne hatte. Inzwiſchen hatte er für das von Sarrette (derſelbe, der ſpäter das Konſervatorium in Paris gründete) errichtete Muſikchor der Nationalgarde eine Maſſe von Märſchen und überhaupt Muſikſtücken (Sinfonieſätzen und Ouverturen) componirt und wurde auch neben ſeinem Lehrer Goſſec zweiter Muſikmeiſter der Nationalgarde; zugleich verfaßte er zu den verſchiedenen Feierlichkeiten der Nation die Muſiken, z. B. eine Hymne zu Ehren der Gleichheit (Egalité), eine zur Feier des Sieges bei Fleurus, eine Ouverture, in dem Tempel der Vernunft aufgeführt, ein De profundis bei der Beſtattung des Generalmajors Gouvion von der National-

Digitized by Google

garde u. s. w. — Im Jahre III der Republick wurde C. Professor der Harmonie an dem neu organisirten Konservatorium, und an den Bestrebungen, für die Anstalt gute und passende Lehrbücher zu schaffen, hatte er auch Theil, indem ihm die Ausarbeitung einer Harmonielehre zugewiesen wurde, welche auch im J. X der Republik erschien und eins von den Werken ist, durch die sich C. am meisten berühmt gemacht hat. Es ist auch in der That ein Fortschritt gegen die Art und Weise, wie bis dahin in Frankreich Harmonie gelehrt wurde; der unnöthig complicirte Aufbau und der Schwulst des Rameau'schen Systems namentlich hat einer größeren Einfachheit und Faßlichkeit Platz gemacht. Ob Catel die Systeme von unserem Kirnberger und Türk, die in den Grundzügen Aehnlichkeit mit den seinigen haben, gekannt hat, oder nicht, läßt sich nicht ermitteln; jedenfalls bleibt ihm für Frankreich das Verdienst der Einführung und als den eigentlichen Erfinder des Systems hat er sich nie ausgegeben, wie sehr sich auch manche französische Schriftsteller Mühe geben, ihn zu einem solchen zu machen. — Im J. 1810 wurde C. neben Gossec, Mehul und Cherubini vierter Inspektor am Konservatorium, gab aber schon im J. 1814 seine Demission, als die Ereignisse seinen Freund Sarette zwangen, die Vorsteherschaft an der Anstalt aufzugeben. Seitdem hatte er alle Aemter, die man ihm anbot, ausgeschlagen und nur die Ernennung zum Mitglied der Akademie und zum Ritter der Ehrenlegion (1815 und 1824) angenommen. Sein Tod erfolgte am 29. Novbr. 1830 und seiner Leiche folgten einer Masse von Leuten aus allen Ständen, denen er durch seine Redlichkeit und Herzensgüte, sowie durch seine Kenntnisse lieb und theuer gewesen war. Es bleibt uns nun noch übrig, aus der Reihe seiner Kompositionen, außer den schon oben angeführten, noch einige zu nennen. Dramatische Werke von ihm sind folgende zur Aufführung gekommen: Semiramis (1802), l'Auberge de Bagnères (1807), les artistes par occasion (1807), Alexandre chez Apelle (Ballett, 1808), les Bayadères (1810), les Aubergistes de qualité (1812), le premier en date (1814), Wallace ou le Ménestrel écossais (1817), Zirphile et Fleur de Myrte (1818), l'Officier enlevé (1819). Die meisten von diesen Opern wurden mit mehr Lauheit aufgenommen, als sie eigentlich verdienten; die Gründe davon sind in einer gewissen Eingenommenheit des damaligen Publikums gegen Catel, als einen sogenannten gelehrten Musiker, oder darin zu suchen, daß C. der Masse nicht genug Konceſſionen machte; für den Musiker enthalten seine Opern eine Menge der bestgearbeiteten und liebenswürdigsten Sachen. Endlich sind auch Kammermusikstücke von C. vorhanden und zwar: Streichquintetten, Quartetten für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, Sonaten für Klavier, und dann hat er auch einen wesentlichen Antheil an den Solfèges du Conservatoire, von denen er auch im J. 1815 eine zweite Auflage besorgt hat.

Catena di trilli, (ital.), eine Trillerkette, s. d.

Catenacci, (spr. Katenatschi), Gian Domenico, ein ital. Mönch, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in Mailand geb., war ein geschickter Kontrapunktist und großer Orgelspieler. Im J. 1791 sind von ihm in Mailand sehr gute fugirte Orgel-Sonaten herausgekommen. Gestorben ist C. um 1800.

Cathala, Jean, um die Mitte des 17. Jahrh. Musikmeister an der Kathedrale von

Auxerre, hat in den Jahren 1666 — 83 mehrere Messen erscheinen lassen, die bei Ballard in Paris gedruckt sind.

Catley, (spr. Kätli), Anna, eine vortreffliche englische Sängerin, geb. im J. 1737 in London und von 1767 bis 1781 die Zierde der dortigen Oper. Sie heirathete den General Lasalle und starb zu London den 15. Octbr. 1789.

Catrufo, Giuseppe, ein ital. Komponist, geb. zu Neapel im J. 1771, und Schüler des Konservatoriums della Pietà von 1783—1791. Nachdem er schon in Malta seine ersten Versuche in der Opernkomposition hatte aufführen lassen, trat er in den Militärdienst und machte unter den französischen Fahnen die italienischen Feldzüge mit; mitten im Geräusche der Waffen vergaß er aber doch die Kunst nicht und komponirte fleißig fort, z. B. für das Theater in Arezzo die Opera buffa „il Furbo contro il Furbo", für die Kathedrale derselben Stadt ein „Dixit" für Solo, Chor und Orchester u. s. w. Im Jahre 1804 quittirte er den Militärdienst und fixirte sich in Genf, wo er mehrere Kirchenstücke und Opern, z. B. Clarisse, la Fée Urgèle, l'Amant alchimiste u. s. w. schrieb. 1810 ging er nach Paris, gab daselbst Gesangunterricht und ließ eine Menge Opern aufführen, von denen einige sich die Gunst des Publikums errangen. Außerdem publicirte er: Pianofortesachen, viele Romanzen, Gesangsterzetten und Quartetten, Vocalisen, eine Gesangschule. — C's. Manier war eine leichte und gefällige, ohne besondere Tiefe.

Cattaneo, Giacomo, um 1666 zu Lodi geb., war Lehrer des Psalterions und des Violoncello an dem von den Jesuiten geleiteten adligen Collegium zu Brescia. Im Jahre 1700 kamen zu Modena von ihm heraus: Trattenimerti armonici da camera a tre stromenti, due Violini e Violoncello o cembalo, con due brevi Cantate a soprano solo ed una Sonata per Violoncello. — Sein Bruder, Francesco Maria C., ebenfalls zu Lodi geb., war im J. 1739 in der Dresdner Kapelle als Violinist angestellt, und wurde im J. 1756 an Pisendel's Stelle Konzertmeister. Er hat einige Violinkonzerte und mehrere Arien geschrieben.

Cauciello, (spr. Kautschello), Prospero, ein Musiker an der königl. Kapelle zu Neapel um d. J. 1780, hat um dieselbe Zeit in Lyon drucken lassen: Duos und Quintetten für Streichinstrumente und 3 Sinfonien für großes Orchester.

Caulery, (spr. Kolery), Jean, Kapellmeister der Katharina von Medicis, lebte 1556 zu Brüssel und hat herausgegeben: Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de Chansons spirituelles à trois et à quatre parties, Antwerpen 1556.

Caurroy, (spr. Korroa), François Eustache du, Herr von Saint-Frémin, geb. zu Gerberoy bei Beauvais im J. 1549, hatte in Frankreich seiner umfassenden Kunstkentnisse wegen den Beinamen: Prince des professeurs de musique, wie seine Zeitgenossen Palestrina und Orlando Lasso ebenfalls „Fürsten der Tonkunst" genannt wurden. Er trat in den geistlichen Stand, wurde Kanonikus der Sainte-Chapelle und Prior von Saint-Aïoul de Provins, und war Kapellmeister der Könige Franz II., Carl IX., Heinrich III. und Heinrich IV. Gestorben ist er den 7. Aug. 1609. Man hat von diesem Komponisten: Preces ecclesiasticae ad numeros musices redactae, zwei Bücher, Paris 1609; Mélange de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls, Paris 1610; (Burney im

Digitized by Google

dritten Bande seiner Musikgeschichte hat ein Noël [Weihnachtslied] aus dieser Sammlung mitgetheilt); Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties, Paris 1610; auf der Pariser Bibliothek befindet sich eine Missa pro defunctis, fünfstimmig, in Manuscript, welche bis zu Anfang des 18. Jahrh. stets bei den Obsequien der Könige von Frankreich in St. Denis gesungen wurde.

Cavaccio, (spr. Kawatscho), Giovanni, um 1556 zu Bergamo geb., war erst Sänger am Hofe in München, in Rom und in Venedig, wurde dann Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt und starb endlich den 11. Aug. 1626 als Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Seine zahlreichen, zu ihrer Zeit sehr beliebten Kompositionen bestehen in Madrigalen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Kanzonetten u. s. w., welche in Mailand und Venedig in dem Zeitraume von 1581 bis 1611 durch den Druck veröffentlicht worden sind. Auch Bonometti hat in seinen Parnassus musicus einige Stücke von C. aufgenommen.

Cavaceppi, Giovanni, ein berühmter italienischer Buffo, geb. 1803 zu Loretto, machte seine Studien zu Mailand, und betrat im J. 1820 zum ersten Mal die Bühne. Für einige Jahre mußte er mancherlei Umstände halber die Theater-Carrière aufgeben, und konnte sich erst im J. 1828 gänzlich derselben widmen; von nun an aber machte er sich durch seine hinreißende Darstellung und durch seinen köstlichen Humor (obgleich seine Stimme nicht zu den vorzüglichsten gehörte) zum Liebling des ital. Publikums, bis er leider schon den 29. Jan. 1838 zu Ancona starb.

Cavaliere, oder Cavalieri, Emilio del, ein römischer Edelmann, geb. um 1550, und Kapellmeister (nach Anderen Generalinspektor der Künste und Künstler) beim Großherzog Ferdinand von Medicis in Florenz. Er wird von Einigen durch seine beiden Schäferspiele mit Musik il Satiro und la Disperazione de Filene (1590 in Florenz aufgeführt) als der Erfinder der Oper bezeichnet und Galilei, der Graf Bardi, Caccini, Peri, Rinuccini u. s. w. (s. d. Art. Caccini, Bardi, Arie) sollen mit ihren Bestrebungen, die Musik monodischer zu gestalten und sie der schwerfälligen Madrigalen-Form zu entreißen, an Cavalieri angeknüpft haben. Ferner sollen auch in diesen angeführten Sachen, wie in dem Giuoco della Cieca und der Rappresentazione di anima e di corpo (welche Einige Oratorien, Andere wieder Schäferspiel nennen), schon recitativartige Sätze und Gesangsverzierungen, z. B. der Gruppetto und der Triller vorkommen; endlich soll auch C. einer von den Ersten gewesen sein, die einen Basso continuo und eine selbstständige Begleitung zu ihren Sachen gesetzt haben. — Es ist nicht anzugeben, wann C. gestorben ist; doch soll er im J. 1600 nicht mehr am Leben gewesen sein.

Cavalieri, Girolamo, ein Priester der armenischen Kongregation im Kloster S. Damiano zu Monforte, zu Ende des 16. Jahrh. geboren, war ein geschickter Komponist und Orgelspieler. Gedruckt sind von seinen Kompositionen worden: Nove metamorfose zu fünf und sechs Stimmen mit Baß für Orgel, drei Bücher, Mailand 1600, 1605 und 1610, und Madrigalen, Löwen 1616.

Cavalletta, dasselbe was Cabaletta, s. d.

Cavalli, Francesco, eigentlich Caletto mit Familiennamen, geb. zu Venedig um 1610, und Kapellmeister an San Marco daselbst im J. 1668, war ein berühmter Orgelspieler und einer der ersten Komponisten, von denen man in Venedig

Digitized by Google

Opern aufführte. Er schrieb deren an die vierzig und eine derselben, Xerxes, führte er auch in Paris auf, wohin ihn der Kardinal Mazarin zu den Feierlichkeiten bei Gelegenheit der Verheirathung Ludwig XIV. berufen hatte. Nach Planelli (dell' Opera in Musica) soll C. der Erste gewesen sein, der in seinen Opern die Arien einführte, während vor ihm ausschließlich die recitativische Schreibart geherrscht hatte. Man weiß nicht genau, wenn er gestorben ist, doch ist soviel gewiß, daß er noch im J. 1672 am Leben war. Zu bemerken ist noch, daß Burney im vierten Bande seiner Musikgeschichte einige Fragmente und eine ganze Arie von C. mittheilt.

Cavallo, Fortunatus, geb. im J. 1738 im Bisthum Augsburg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht auf dem Seminar der Stadt Augsburg, studirte dann Komposition bei Giulini und Riepel in Regensburg, und wurde im J. 1770 an dem Dome in letztgenannter Stadt als Kapellmeister angestellt. Er starb im J. 1801. Komponirt hat er sehr Vieles, z. B. viele Messen und andere Kirchenstücke, Sinfonien, Klavierkonzerte, Kantaten; mit geringen Ausnahmen hat aber der große Brand, der im J. 1809 einen großen Theil der Stadt Regensburg zerstörte, C's. Arbeiten verzehrt. — Sein Sohn Wenzel C., ist ebenfalls ein tüchtiger Tonkünstler; geb. ist er zu Regensburg im J. 1781 und seine Ausbildung erhielt er von dem fürstlichen Thurn- und Taxis'schen Hofviolinisten und Komponisten Anton Joseph Liber. Er war ein guter Violinspieler und von seinen Kompositionen werden namentlich die Messen und andre Kirchensachen geschätzt.

Cavalquet, s. Feldstücke.

Cavata und

Cavatina, s. Arie.

Cavi, Giovanni, Kapellmeister an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., ein fleißiger Kirchenkomponist, von dem der Abbate Santini in Rom folgende Sachen besitzt: zwei Messen, vierstimmig mit Instrumentalbegleitung; Beatus vir und Laudate, vierstimmig mit Orchester, und noch ein Beatus vir für drei Solostimmen, Chor und Orchester.

Cavos, Caterino, ein ital. Opernkomponist, geb. 1775 zu Venedig, wo sein Vater am Theater Fenice angestellt war. Sein Talent offenbarte sich schon sehr frühzeitig, und er erhielt den berühmten Bianchi, Kapellmeister an S. Marco, zum Lehrer; seine Fortschritte waren so ausgezeichnet, daß man ihm schon in seinem zwölften Jahre die Abhaltung der Opernproben anvertrauen konnte, und daß er zu dieser Zeit schon mehrere Kantaten schrieb, die öffentlich aufgeführt, ungemeinen Beifall fanden. In seinem vierzehnten Jahre wurde er zum Organisten an S. Marco gewählt, er überließ aber diese Stelle einem seiner Mitbewerber, der in dürftigen Verhältnissen lebte. Sein erstes Bühnenwerk war ein Ballet „die Sylphide", welches er in Padua aufführen ließ. Im J. 1798 ging er als Theaterkapellmeister nach Petersburg, und schrieb dort 14 Opern für die russische Bühne und eine für die französische, nebst 6 großen Balleten, mehreren Vaudevilles, Chören, Gesängen ꝛc. Da er sehr leicht arbeitete, so fand er immer noch Zeit, neben seinen Theatergeschäften in dem Institut der heil. Katharina und in dem adligen Fräuleinstifte mit Erfolg Musikunterricht zu ertheilen. Zum Schluß wollen wir noch von einigen seiner Opern,

Digitized by Google

die überhaupt alle viel Glück machten, die Titel anzuführen: Iwan Sussasina, die Ruinen von Babylon, der Feuervogel, die Liebespoſt, die drei Sultaninnen, ꝛc.

Cazot, (ſpr. Kaſoh), François Felix, geb. zu Orleans den 6. April 1790, kam 1804 auf das Pariſer Konſervatorium, erhielt mehrere Male erſte und zweite Preiſe für Pianoforteſpiel und Kompoſition und ging ſpäter nach Brüſſel, wo er bis zum Jahre 1821 Muſikunterricht gab; daſſelbe that er nach ſeiner Rückkunft auch wieder in Paris. Näheres über ſein Leben und Treiben iſt uns nicht bekannt geworden.

Cazzoti, Maurite, ein verdienter ital. Komponiſt, geb. um 1635 zu Mantua und um 1660 Kapellmeiſter an der Kirche S. Petrono zu Bologna. Gedruckt ſind von ihm eine Menge Motetten, Meſſen, Pſalmen, Vespern, Litaneien, Kantaten u. ſ. w.

C barré nennen die Franzoſen das Zeichen für den Allabreve-Takt.

C dur, die erſte unſrer 24 Tonarten, die, weil ſie gar keine Vorzeichnung, d. h. keine durch ♯ oder ♭ veränderten Töne enthält, auch die natürlich oder Normal-Tonart genannt wird.

Ce, eine der belgiſchen Silben, und zwar die zweite in der ſogenannten Vocediſation, und die dritte der ſogenannten Hitzler'ſchen Silben (ſ. Alphabet).

Ceccarelli, (ſpr. Tſchekkarelli), Odoardo, zu Mevania im Kirchenſtaat geb., war ein ſeiner Zeit berühmter Sänger und kam als Tenoriſt im J. 1628 in die päpſtliche Kapelle. Er ſoll auch außerdem ein gelehrter Mann geweſen ſein, der gute lateiniſche Verſe ſchrieb und die Regeln der Proſodie, der Accentuation und Interpunktirung für die zu komponirenden oder komponirten Kirchentexte feſtſtellte. Auch war er es, der im Verein mit Naldini, Landi und Allegri die Hymni sacri in Breviario Romano etc., Antwerpen 1544 (die Hymnen mit dem gregorianiſchen Geſang und die von Paleſtrina komponirten enthaltend), im Auftrage Urbans VIII. herausgab. Im J. 1652 wurde C. Kapellmeiſter an der päpſtlichen Kapelle und ſtarb einige Jahre darauf.

Ceccarelli, Francesco, geb. 1752 zu Foligno im Kirchenſtaate, war ein vorzüglicher Sänger, ſang auf den bedeutendſten italieniſchen Theatern, wurde in den neunziger Jahren des vor. Jahrh. in Dresden engagirt und ſtarb daſelbſt als Kammerſänger den 21. Septbr. 1814. Stimme, Manier und Vortrag werden an ihm gleichmäßig gerühmt; doch ſoll er kein vorzüglicher Akteur geweſen ſein und darum vornehmlich in Konzerten den beſten Eindruck gemacht haben.

Cecchelli, (ſpr. Tſchekkelli), Carlo, der Nachfolger Benevoli's, war Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom, welche Stelle er von 1646 bis 49 im Beſitz hatte, dann aber aus unbekannten Gründen ſeinen Abſchied nahm. Im J. 1651 hat er eine Sammlung vierſtimmiger Meſſen ohne Begleitung herausgegeben. Uebrigens iſt er derſelbe, den Gerber nach einer unrichtigen Notiz in Kircher's Musurgia Domenico Cecchielli nennt.

Cecchi, (ſpr. Tſchekki), Domenico, ein berühmter Sänger zu Ende des 17. Jahrh., um 1660 zu Cortona geb., wurde, nachdem er ſchon auf den bedeutendſten italieniſchen Bühnen geglänzt hatte, in Wien engagirt, wo der Graf Algarotti, der ſeine vortrefflichen Sänger-Eigenſchaften aufs Lobendſte erwähnt, ihn kennen lernte. Im J. 1702 kehrte er nach Italien zurück und ſang daſelbſt noch bis zum J. 1706;

Digitized by Google

das Jahr darauf zog er sich aber nach seinem Geburtsort zurück und lebte dort in der Zurückgezogenheit bis zu seinem im J. 1717 erfolgten Tode.

Cecchini, (spr. Tschekkini), Angelo, ein Musiker im Dienste eines römischen Duca (Herzogs), hat im J. 1649 das Pastorale von Ottaviano Castelli la sincerità trionfante, o sia l'Ercoleo ardire in Musik gesetzt.

Cecchino, (spr. Tschekkino), Tommaso, ein um 1620 lebender italienischer Komponist, zu Verona geb., hat Messen, Motetten, Madrigalen und Psalmen verfaßt, die sich auf der Lissaboner Bibliothek befinden sollen.

Celestino, (spr. Tschelestino), Eligio, (spr. Elidscho), ein berühmter Violinvirtuos, geb. zu Rom im J. 1739, in welcher Stadt er auch seine Studien machte und bis zum J. 1775 blieb. Burney, der ihn im J. 1770 hörte, führt ihn als einen der besten Violinisten der damaligen Zeit an. Eben so wird er von Ludwigslust aus, wo er nach einer Reise durch Deutschland und Frankreich im J. 1781 als Konzertmeister angestellt worden war, als ein trefflicher Künstler und Orchesterdirigent gerühmt. Noch in seinem sechzigsten Jahre ließ er sich mit größtem Beifall in London hören. Sein Amt in Ludwigslust verwaltete er bis zu seinem Tode, den 14. Jan. 1812, mit unermüdlichem Eifer. — Zur Komposition hatte er nie viel Trieb, und bloß auf Veranlassung der Verleger hat er 1786 in Berlin drei Duos für Violine und Violoncello und 1798 in London sechs Sonaten für dieselben Instrumente herausgegeben.

Celeustis, (von κελεύω, antreiben, ermuntern), (also Keleustis gespr.), nannten die Griechen einen Gesang, den die Schiffer beim Rudern zu singen pflegten, und dann auch einen Schiffertanz, über dessen Einrichtung und Beschaffenheit Nichts mehr bekannt ist.

Celli, (spr. Tschelli), Filippo, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. geb., ein mittelmäßiger Opernkomponist, von dem noch im J. 1815 in Mailand die Opern Amalia e Palmer, Dritto e Rovescio und Amore aguzza l'ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza aufgeführt wurden.

Cello, die Abkürzung für Violoncello (s. d.).

Celtische Trompete, s. Carnyx.

Cembal d'Amour, (spr. — d'Amuhr), ein in der ersten Hälfte des vor. Jahrh. von Gottfried Silbermann in Freiberg erfundenes Tasteninstrument, welches in Form und Behandlung dem Klavier völlig gleich ist, nur daß sein Körper noch einmal so lang ist, als der des Klaviers, und es demnach auch längere Saiten hat. Diese Saiten nun werden in der Mitte durch die Tangenten berührt, und erklingen somit auf beiden Seiten, oder doppelt. Um nun die Gleichheit des Tones herzustellen, befinden sich auf den beiden Seiten Resonanzböden und Stege, und die Saiten selbst ruhen in der Mitte auf einem mit Tuch belegten und dergestalt eingeschnittenen Stäbchen, daß der Tangent dazwischen heraufkommen, und die Saite so weit vom Tuche aufheben kann, als zur klangbewirkenden Vibration nöthig ist. Die größere Länge der Saiten macht, daß das C. eine größere Klangkraft als das Klavier besitzt, und auch die Töne länger fortklingen; dagegen hat es gegen das Klavier den Nachtheil, daß die Saite leicht durch einen zu starken Anschlag zu viel, und durch einen zu schwachen Anschlag zu wenig von dem unterstützenden Stäbchen gehoben werden kann;

Digitized by Google

der Ton alſo kann leicht zu hoch oder zu tief werden. — Der Orgelbauer Hähnel in Meißen vervollkommnete das C., indem er neben jeden Tangenten noch zwei ſtarke Stifte von Meſſing anbrachte, welche man durch einen Zug beliebig an- und abſchieben konnte, und dadurch das Inſtrument einen ſogenannten Cöleſtinzug (ſ. d.) aber in vermehrter Stärke erhielt. Auch machte Hähnel durch eine mit Tuch überzogene Leiſte, welche nach Belieben auf die eine Seite des Reſonanzbodens (und alſo auch auf die Saiten) herniedergelaſſen werden konnte, den Ton des C's. dem des gewöhnlichen Klaviers völlig gleich. — Heutzutage trifft man das Cembal d'Amour nur noch ſelten an.

Cembălo, ſ. Pianoforte und Flügel.

Cembălo angelico, der ital. Name für Clavicembal (ſ. d.).

Cembălo onnicordo, (ital.), auch Proteus genannt, ein klavierähnliches Inſtrument, um 1650 von Francesco Nigetti in Florenz erfunden, aber bald nachher wieder außer Gebrauch gekommen, und für unſere Zeit unbekannt geblieben. Dem Namen nach war es ein Klavier mit vielen Saiten.

Cenſorinus, ein Grammatiker und Philoſoph zu Rom, während der Regierung der Kaiſer Alexander Severus, Maximianus und Gordianus lebend, ſchrieb um das J. 238 ein Werk: De die natali, worin er unter Anderm auch von der Muſik nach den Grundſätzen des Pythagoras handelt. Mit Unrecht werden auch dem C. die Fragmente des Buches: De naturali institutione, das in einigen Kapiteln ſich ebenfalls mit muſikaliſchen Dingen befaßt, zugeſchrieben.

Cento, (ſpr. Tſchento), Giovanni Antonio, ein Franziskanermönch, war erſt Kapellmeiſter in Padua, kam dann aber in gleicher Eigenſchaft im J. 1660 an die Kirche S. Francesco in Bologna. Er hat viele Kirchenſachen in Manuſcript hinterlaſſen.

Centone, (ſpr. Tſchentone), auch Pasticcio, (ſpr. Paſtitſcho), und franzöſiſch Centon, (ſpr. Sßangtong), wörtlich eigentlich: Flickwerk, Stoppelwerk, ein aus Tonſätzen verſchiedener Meiſter zuſammengeſetztes größeres Muſikwerk, z. B. Oper oder Oratorium. Für Stücke kleinern Umfangs, die auf dieſe Art zuſammengeſetzt ſind, gebraucht man jedoch nicht den Ausdruck C., ſondern nennt ſie **Potpourri's**, Quodlibet's u. ſ. w.

Centonizāre, (ital.), und Centoniser, (franz.) [ſpr. ßangtoniſeh], nennt man das Zuſammenſetzen eines Centone. Es giebt auch ein Centoniſiren, das gegen das achte Gebot verſtößt und das man oft in Muſikſtücken findet, die nicht den Titel Centone an der Stirn tragen.

Centorio, Marc Antonio, zu Ende des 16. Jahrh. zu Vercelli geb., machte ſich auf der Schule ſchon durch ſeine ſchöne Stimme bemerkbar, und ging ſpäter nach Mailand, um Kompoſition zu ſtudiren. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er zum Prieſter geweiht, und erhielt in ſeiner Vaterſtadt ein Kanonikat an der Kirche Sta. Maria Maggiore, nach einiger Zeit aber die Kapellmeiſterſtelle an der genannten Kirche. Außer vielen Kirchenſtücken hat er auch mehrere Sinfonien komponirt, die im J. 1637 bei einer längern Anweſenheit des ſavoyiſchen Hofes in Vercelli aufgeführt wurden.

Cépède, ſ. Lacépède.

Digitized by Google

Cepion, ein altgriechiſcher Citharöde und Schüler Terpander's, um 600 v. Chr. lebend; Plutarch (De Musica) ſagt von ihm, daß er der Cither eine neue Form gegeben, und einen Nomos erfunden habe, der nach ihm (C.) den Namen hatte.

Ceracchini, (ſpr. Tſcherakkini), Francesco, geb. zu Aſina lunga im J. 1748, wurde im J. 1796 Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Siena, und hat viele Kirchenſachen geſchrieben, wie auch viele Schüler im Kontrapunkt gebildet.

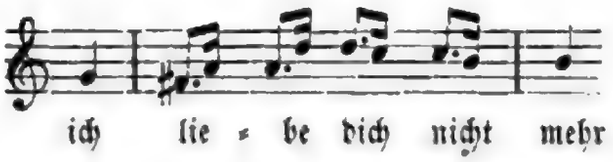
Cercar della Nota, (ſpr. Tſcherkar —), wörtlich: das Suchen der Note, des Tones, iſt ein Ausdruck aus der Geſanglehre, und bedeutet das Vorausnehmen eines nachfolgenden Tones auf die Silbe des vorhergehenden, z. B.:

Beiſp. 73.

a)

ausgeführt wie:

b)



iſt ein Cercar della Nota, denn die Noten bei a) werden nicht bei b) in der eigentlichen Dauer geſungen, ſondern jedem Viertel wird etwas von ſeinem Werthe genommen, damit die nachfolgende Note im Sechzehntheil vorausgenommen werden könne. Für ungeübte Sänger iſt das Cercar della nota auch ein Erleichterungsmittel zum Treffen.

Ceresini, (ſpr. Tſcheresini), Giovanni, ein italieniſcher Komponiſt, zu Ende des 16. Jahrh. zu Ceſena geb., hat ſich durch folgende Sachen bekannt gemacht: Missa e Salmi a 5 voci, Venedig 1618; Motetti e Letanie, a 2, 3 et 4 voci, Venedig 1638.

Cerone, (ſpr. Tſcherone), Domenico Pietro, geb. zu Bergamo im J. 1566, machte ſeine Studien in dieſer Stadt, wurde Geiſtlicher und lernte auch Muſik. Er war erſt Sänger an der Kathedrale von Oriſtano in Sardinien, und ging dann im J. 1592 nach Spanien; 1593 wurde er in der Kapelle Philipp's II. angeſtellt, und behielt auch ſeine Stelle unter Philipp III. bis ungefähr um das J. 1608, wo er als Kapellmeiſter in Neapel angeſtellt wurde; (er war deswegen immer noch in ſpaniſchen Dienſten, denn bekanntlich gehörte das Königreich Neapel damals zur ſpaniſchen Herrſchaft). Wann C. geſtorben iſt, läßt ſich nicht angeben; nur ſo viel iſt gewiß, daß er im J. 1613 noch am Leben war, denn in dieſem Jahre hat er ſeinen Melopeo y Maestro, tractado de musica teorica y pratica etc. herausgegeben, ein Werk, das neben vielem unnützen Kram viele ſchätzenswerthe Winke über Kirchengeſang, Kompoſition der Fuge, des Kanons, über Kontrapunkt überhaupt und viele andere muſikaliſche Dinge enthält. Ferner hat man von C.: Regole per il Canto fermo, Neapel 1609.

Cerretto, (ſpr. Tſcherretto), Scipione, Theoretiker, Komponiſt und Lauten-

Digitized by Google

ſpieler, zu Neapel im J. 1546 geb., dem man ein ſchätzenswerthes Buch verdankt, betitelt: Della pratica musica vocale e stromentale, Neapel 1601; es ſind u. A. intereſſante Regeln über den improviſirten Kontrapunkt (Contrappunto alla mente) und gut geſchriebene Beiſpiele darin.

Certon, (ſpr. Sertong), Pierre, Muſikmeiſter an der Sainte-Chapelle in Paris, einer der beſten franzöſiſchen Komponiſten aus der erſten Hälfte des 16. Jahrh. Eine Sammlung von 31 vierſtimmigen Pſalmen ſeiner Kompoſition erſchien im J. 1546 in Paris, und eine Sammlung von franzöſiſchen Chanſons ebendaſelbſt im J. 1552. Außerdem findet man eine vierſtimmige Motette von C. im achten Buche der von Attaignant im J. 1553 in Paris publicirten Motettenſammlung, und eine Motette: Diligebat autem, (die von Burney ſehr hochgeſchätzt wird) in der von Cipriani in Venedig 1544 herausgegebenen Sammlung.

Cervetto, (ſpr. Tſcherwetto), Giacomo Baſſevi, genannt, ein Violoncellvirtuos, geb. in Italien im J. 1682, kam 1728 nach London, und wurde am Orcheſter des Drurylane-Theaters angeſtellt. Durch ſeine Fertigkeit brachte er das Violoncell zuerſt in London mehr in Aufnahme. Geſt. iſt er als ein reicher Mann den 14. Jan. 1783, alſo hundert und ein Jahr alt.

Cervetto, James, Sohn und Schüler des Vorigen, im J. 1741 zu London geb., galt nächſt Mara für den bedeutendſten Violoncello-Virtuoſen ſeiner Zeit in England; man rühmt von ihm, daß er viel geſangreicher und angenehmer als ſein Vater ſpielte. Von einer Reiſe durch faſt ganz Europa zurückgekehrt, wurde er im J. 1771 beim Konzert der Königin, und 1780 als erſter Violoncelliſt bei dem großen Konzert des Lord Abington angeſtellt. In den letzteren Jahren ſeines Lebens trieb er die Kunſt, unterſtützt von einem bedeutenden Vermögen, mehr zum Vergnügen, und geſt. iſt er zu London im J. 1804. — Als Komponiſt hat er ſich weniger hervorgethan wie als Virtuoſe; ſeine Solo's und Duo's für Violoncello und Flötenſolo's und Violintrio's ſind unbedeutend.

Ces, (franz. Ut bémol), iſt der vermöge eines b um einen halben Ton erniedrigte Ton C, der in unſerm temperirten Tonſyſtem mit H ganz gleich klingt.

Ceſarini, (ſpr. Tſcheſarini), Carlo Francesco, mit dem Beinamen Del Violino, wegen ſeines großen Geigentalents, geb. zu Rom im J. 1664; im J. 1700 war er als Muſiker bei der Kirche della Pietà in genannter Stadt angeſtellt, wurde aber ſpäter Kapellmeiſter an der Jeſuitenkirche. Man hat von ihm die Oratorien: Tobia; il figliuol prodigo; und il Trionfo della divina Providenza ne' successi di Sta. Geneviefa; ferner den Pſalm Credidi achtſtimmig, und eine vierſtimmige Meſſe, welche Sachen aber alle Manuſcript geblieben ſind.

Ceſati, (ſpr. Tſcheſati), Bartolomeo, ein ital. Komponiſt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., von dem Bonometti in ſeinem Parnassus musicus mehrere Motetten aufgenommen hat.

Ces-dur, in der Reihe der B-Tonarten diejenige, welche als Vorzeichnung 7 b hat, nämlich vor h, e, a, d, g, c und f; die dadurch entſtehende Schwierigkeit im Leſen macht, daß man keine ſelbſtſtändigen Tonſtücke in dieſer Tonart ſchreibt, ſondern dazu lieber das von ihr nur enharmoniſch verſchiedene und mit ihr (nach unſerer temperirten Stimmung) ganz gleich klingende H-dur gebraucht.

Digitized by Google

Ceſi, (ſpr. Tſcheſi), Pietro, ein Geiſtlicher, zu Rom geb. und Kapellmeiſter in dieſer Stadt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Von ſeinen Kompoſitionen befindet ſich auf der Pariſer Bibliothek: Messe a quattro con altre sacri Canzoni a 1, 2, 3 o 5 voci, Rom 1660.

Ces-moll, eine ungebräuchliche Tonart mit 10 b Vorzeichnung. Die von ihr nur enharmoniſch verſchiedene Tonart h-moll wird ſtatt ihrer verwendet.

Ceſti, (ſpr. Tſcheſti), Marc' Antonio, ein Geiſtlicher, geb. zu Arezzo um 1620 (1624 nach Anderen), machte ſeine Kompoſitionsſtudien unter Cariſſimi, und wurde im J. 1646 Kapellmeiſter in Florenz; im J. 1660 trat er als Tenorſänger in die Kapelle des Papſtes Alexander VII., und ſoll nach Einigen ſpäter noch Kapellmeiſter des Kaiſers Leopold I. geworden ſein. Geſt. iſt er zu Rom im J. 1681 (nach Anderen 1675). — Er war einer von denjenigen, die in Italien zur Vervollkommnung und Verbreitung der Oper viel beigetragen haben, was nach Einigen dadurch geſchehen ſein ſoll, daß er die von Cariſſimi verbeſſerten Kantaten auch in die Oper aufnahm; Andere behaupten, daß er ſich den Beſtrebungen Cavalli's (ſ. d.) anſchloß, das Recitativ kultivirte, und einer der Erſten war, der eine Art arioſen Styls anſtrebte. Die Opern, oder vielmehr muſikaliſche Dramen, die C. in Muſik geſetzt haben ſoll, ſind folgende: Orontea, Cesare Amante, la Dori o lo schiavo regio, Tito, la Schiava fortunata, Argene, Genserico, Argia; die meiſten dieſer Opern ſind für Venedig geſchrieben, mit Ausnahme der Schiava fortunata, die für Wien komponirt iſt, eben ſo wie der Pomo d'oro, der mit unerhörter Pracht am Hofe Leopold's I. aufgeführt wurde, und ſich noch in der kaiſerl. Bibliothek befindet. Burney und Hawkins haben in ihren Geſchichtswerken Einiges von C's. Kompoſitionen mitgetheilt, der Erſtere eine Scene aus Orontea, und der Andere ein Duett für Sopran und Baß: Cara e dolce libertà, in Form eines Rondo, oder mit ausgeſetztem Da capo. Aus dieſen Sachen geht hervor, daß C. nicht ohne Erfindung geweſen iſt. — Für die Kirche ſcheint er weniger geſchrieben zu haben; wenigſtens kennt man von derartigen Sachen weiter nichts von ihm als eine Motette: Non plus me ligate. Außer allem Angeführten hat er auch Kantaten und eine Anzahl Madrigalen komponirt.

Cevenini, (ſpr. Tſchewenini), Camillo, geb. zu Bologna zu Anfang des 17. Jahrh., hieß als Mitglied der Akademie der Filomuſi in genannter Stadt „l'Operoso" und hat verfaßt: Concerti notturni espressi in musica, Bologna 1636; Epitalamiche serenate nelle nozze d'Annibale Marescotti e di Barbara Rangoni, applausi musicali, Bologna 1638.

Chabanon, (ſpr. Schabanong), Michel Paul Gui de, geb. zu St. Domingo im J. 1730. In ſeiner Jugend boten die Jeſuiten Alles auf, um ihn in ihre Netze zu ziehen; aber er durchſchaute ihre Ideen, und wurde aus einem bigotten Katholiken ein Atheiſt. Er hatte eine glänzende Erziehung erhalten, liebte die Muſik ſehr und ſpielte vortrefflich Violine; doch gab er ſpäter das Muſiciren auf, und beſchäftigte ſich blos mit den Wiſſenſchaften. Wir wiſſen nicht, in welchem Jahre er nach Paris gekommen iſt; aber das wiſſen wir, daß er im J. 1760 in die Académie des Inscriptions und 1780 in die Académie française aufgenommen worden iſt. Geſt. iſt er den 10. Juli 1792. — Seine muſikaliſch-äſthetiſchen Schriften, die mitunter

Digitized by Google

viel Geiſt und Scharfſinn verrathen, öfter aber ſich in ein blos metaphyſiſches Geſchwätz verlieren, ſind: Eloge de Rameau, Paris 1764; Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art, Paris 1779 (von Hiller auch in's Deutſche überſetzt unter dem Titel: Ueber die Muſik und deren Wirkungen, Leipzig 1781); de la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, Paris 1785, (eine Umarbeitung der vorhergehenden Observations); Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens, (in den Memoiren der Académie des Inscriptions, Jahrg. 1770), worin er zu beweiſen ſucht, daß die den Griechen unbekannte Harmonie es den Römern der ſpätern Zeit nicht war; sur la musique de Castor, (im Mercure, April 1772); Lettre sur les propriétés de la langue française, (eine Kritik über Gluck's Iphigenie in Aulis, ebenfalls im Mercure, Jan. 1763). Chabanon hat auch eine Oper: Sémélé, gedichtet und komponirt, die aber nicht zur Aufführung gekommen iſt.

Chabanon de Maugris, (ſpr. Schabanong de Mogrih), Bruder des Vorhergehenden, und wie dieſer Schriftſteller und Muſiker. Er wurde im J. 1736 auf der Inſel St. Domingo geb., und widmete ſich zuerſt dem Militairdienſte in der Artillerie, ſeine Geſundheit zwang ihn aber, dieſen Stand zu verlaſſen und ſich den Künſten und Wiſſenſchaften zuzuwenden. Er kam ebenfalls nach Paris, wie ſein Bruder, und ſtarb den 17. Nov. 1780. Er ließ an der Oper das Paſtorale: Alexis et Daphné, und das Ballet: Philémon et Baucis, aufführen; außerdem hat er auch einige Sachen für Harfe und Klavier mit Begleitung der Violine komponirt.

Chabran, (ſpr. Schabrang), oder Chiabran, Neffe und Schüler des berühmten Violiniſten Somis, wurde in Piemont im J. 1723 geb., wurde 1747 in der Kapelle des Königs von Sardinien angeſtellt, und kam 1751 nach Paris, wo er durch ſein Geigenſpiel Enthuſiasmus erregte. Von ſeinen Kompoſitionen ſind einige Hefte Violinſonaten und Konzerte geſtochen.

Chaconne, ſ. Ciaconne.

Chalil, ein althebräiſches Blasinſtrument, welches Luther nach der Septuaginta durch Pfeife oder Flöte überſetzt. Es war ein Inſtrument aus Rohr verfertigt und von ſanftem Ton; Einige meinen, daß C. und Schalmey eins und daſſelbe geweſen ſei. Die Hebräer hatten zwei Arten ſolcher Pfeifen, eine größere, Nekabhim genannt, und eine kleinere, die eben Chalil hieß.

Chalumeau, (ſpr. Schalümoh), die Schalmey (ſ. d.); dann benennt man auch mit dieſem Ausdruck die tiefen Töne der Klarinette oder des Baſſethorns.

Chalybſonans, ein Klavierinſtrument, von Dietz in Emmerich erfunden, und dem Chladniſchen „Euphon" (ſ. d.) nachgebildet.

Champein, (ſpr. Schangpeng), Stanislas, geb. zu Marſeille den 19. Nov. 1753, offenbarte ſehr frühzeitig großes muſikaliſches Talent, und wurde ſchon im 13. Jahre Muſikmeiſter an der Collegiale von Pignon in der Provence, für welche Kirche er eine Meſſe und mehrere andere Kirchenſtücke komponirte. Im Monat Juni des Jahres 1770 kam er nach Paris, und machte ſich durch mehrere Kirchenkompoſitionen vortheilhaft bekannt. Sein erſter Opernverſuch war der Soldat français, der beifällig aufgenommen wurde, und von 1780 bis 92 komponirte er 21

Digitized by Google

größere und kleinere Opern, darunter sein bestes Werk: la Mélomanie, (die auch in einer Uebersetzung von Schmieder in Deutschland gegeben wurde). Von 1792 bis 1804 ist kein Werk von ihm aufgeführt worden; er bekleidete während dieser Zeit einen Verwaltungsposten, hat aber nebenbei immer fleißig gearbeitet und 15 Opern komponirt, die aber nicht zur Aufführung gekommen sind. Mit der Oper Menzikoff betrat er wieder den Schauplatz; aber seine Zeit war vorbei und seine Kraft erschöpft, so daß er bis zu seinem Tode, den 19. Sept. 1830, nichts mehr lieferte, was ihm die frühere Theilnahme, die ihm das Publikum geschenkt hatte, wieder hätte erobern können. Noch ist zu bemerken, daß er auch den Versuch gemacht hat, eine Oper in Prosa zu komponiren, er hatte dazu die Electra des Sophokles gewählt, welche wörtlich übersetzt war; der Versuch scheint aber nicht geglückt zu sein, denn das Werk ist nicht aufgeführt worden, trotzdem daß ein Theil davon schon probirt war. — C. nimmt zwar keinen Platz unter den französischen Komponisten ersten Ranges ein; aber in seinen Opern sind mitunter allerliebste und dramatisch wirksame Sachen, namentlich in der schon angeführten Mélomanie, in dem Nouveau Don Quichotte und in Les Dettes.

Champion, (spr. Schangpiong), Antoine, ein berühmter Orgelspieler unter der Regierung Heinrich's IV. Auf der Münchner Bibliothek befindet sich eine fünfstimmige Messe seiner Komposition in Manuscript. — Sein Sohn, Jacques Champion, und sein Enkel, André Champion, waren ebenfalls berühmte Organisten unter der Regierung Ludwig's XIII. André C. ist auch bekannt unter dem Namen „de Chambonnières" (spr. Schangbonniähr'), welchen er von einer Besitzung annahm, die er erheirathet hatte. Auch wurde er als der beste Klavierspieler seiner Zeit angesehen. Gest. ist er zu Paris im J. 1670.

Chanson, (spr. Schangßong), Gesang, Lied, bei den Franzosen eine Dichtungsart, die nicht sowohl wie bei unserm deutschen Liede ein inneres Gefühlsleben und eine sinnige Empfindung ausspricht, als vielmehr etwas Epigrammatisches, auf eine witzige Pointe Hinauslaufendes. Diese letztere ist zumeist in einem Refrain enthalten, der in den verschiedenen Strophen, Couplets (spr. Kupleh) genannt, wiederkehrt. Die Chansons werden jetzt gemeiniglich nur für eine Singstimme komponirt, und höchstens der Refrain wird als Chor behandelt. Für verschiedene Zwecke giebt es auch verschiedene Chansons; man hat z. B. Chansons à boire, (spr. Schangßong a boahr), Trinklieder, Chansons de table, Tafellieder, und in früherer Zeit gab es auch Chansons à danser, (spr. — dangßeh), Tanzlieder, d. h. Lieder, zu denen getanzt werden konnte, also nach Art der Ballaten. Die Kriegs- und patriotischen Lieder nennt man nicht Chansons, sondern Chants guerries, Chants patriotiques, (spr. Schang gherrjeh, — patriotik). — Der berühmteste Chanson-Dichter, Chansonnier, (spr. Schangßonjeh), ist in der neuern Zeit Béranger (spr. Berangscheh).

Chansonnette, (spr. Schangßonnett), ein Chanson kleinern Umfangs, ein Liedchen.

Chant, (spr. Schang), der französische Name für Gesang.

Chant en ison, (spr. Schang an ißong), oder **Chant égal**, isotonischer oder gleichtönender Gesang, eine Psalmodie, die nur auf zwei Tönen (also den beiden Grenzpunkten eines einzigen Intervalls) sich bewegt und bei einigen Mönchsorden üblich ist.

Digitized by Google

Chanterelle, (ſpr. Schangterell'), nennen die Franzoſen die höchſte Saite (E-Saite, Quinte) auf der Violine, und überhaupt auf den mit Darmſaiten bezogenen Inſtrumenten.

Chanterres, ſ. Meneſtrels.

Chanteur, (ſpr. Schangtöhr), **Chanteuse**, (ſpr. Schangtöhſ'), die franzöſiſchen Benennungen für Sänger und Sängerinnen.

Chantre, (ſpr. Schangtr'), heißt auf franzöſiſch der Cantor (ſ. d.).

Chapelle, (ſpr. Schapell'), iſt der franzöſiſche Name für Kapelle (ſ. d.).

Chapelle, (ſpr. Schapell'), Pierre David Auguſtin, geb. zu Rouen im J. 1756, kam in ſeiner Jugend nach Paris, und ließ ſich im Concert spirituel auf der Violine mit eigenen Kompoſitionen hören. Dann wandte er ſich dem Theater zu, und ſchrieb ungefähr 10 kleinere Opern, die mit Ausnahme von la vieillesse d'Annette et Lubin wenig Glück machten, und auch in der That ſehr mittelmäßige Arbeiten ſind. Seine Inſtrumentalkompoſitionen beſtehen in: Violinduo's, Rondo's, Sonaten, Variationen u. ſ. w. Zwanzig Jahre lang war Ch. Violiniſt an der Comédie italienne, und dann kam er in's Orcheſter des Vaudeville-Theaters. Er ſtarb zu Paris im J. 1821.

Chapelle, (ſpr. Schapell'), Jacques Alexandre de la, ein um die Mitte des 18. Jahrh. in Paris lebender Muſiker, hat ſich bekannt gemacht durch das Werk: Les vrais principes de la Musique, exposés par une gradation de leçons, distribuées d'une manière facile et sure pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art, in 4 Theilen, Paris 1736, 1737, 1739 und der letzte ohne Datum. Auch hat man von Ch. eine Cantatille: Les plaisirs de la campagne, und eine Sammlung ſonſtiger Geſänge.

Chapple, (ſpr. Tſchäppl), Samuel, zu Creditton in Devonſhire im J. 1775 geb., erblindete ſchon im Alter von 16 Monaten, lernte aber doch ſpäter Violine, Klavier und Orgel, und wurde ſogar im J. 1795 Organiſt zu Aſhburton. Auch hat er komponirt, und zwar: Sonaten für Klavier und Violine, Lieder und Geſänge, Anthems u. ſ. w.

Charakter, (vom griech. *χαράσσειν*, einſchneiden, einprägen), iſt der Inbegriff der eigenthümlichen Merkmale und Eigenſchaften eines Dinges oder einer Perſon, das Gepräge, das einem Dinge zur Unterſcheidung von anderen aufgedrückt iſt. Beim Kunſtwerk jeder Art, alſo auch dem muſikaliſchen, iſt Charakter die Veräußerung der zu Grunde liegenden Idee durch dieſer adäquate Mittel, der je nach Art und Weiſe des Grundgedankens formulirte Ausdruck. Ein Tonſtück hat Charakter oder iſt charakteriſtiſch, wenn Tonformen (Melodien) in demſelben angewendet ſind, welche eine Empfindung (ſo viel als die Relativität der Muſik überhaupt zuläßt), beſtimmt kennzeichnen, wenn ferner Harmonie und Rhythmus ſich als einer Empfindungsform gut angepaßt erweiſen, und wenn das Ausſprechen derſelben durch Tonwerkzeuge (oder durch eine Zuſammenſtellung und Miſchung von ſolchen) geſchieht, die Fähigkeit genug beſitzen, einer durch dieſe oder jene Empfindung angeregten Stimmung nach allen Seiten hin gerecht zu werden.

Charakteriſtik der Tonarten. Einige muſikaliſche Aeſthetiker (z. B. Schubart, Kretzſchmer, Weikert u. A.) haben ſich in dem Myſticismus gefallen, jeder

Digitized by Google

unſerer 24 Tonarten einen beſtimmten Charakter, wie jeder Blume einen beſtimmten Geruch, zu vindiciren. Sie ſagen z. B. E-dur drückt Feuer und Wildheit, lautes Aufjauchzen und lachende Freude aus; As-dur klingt dunkel und dumpf, Tod, Grab, Verweſung liegen in ihrem Umfang u. ſ. w.; ja Einige gehen ſogar ſo weit, einzelnen Tonarten Charaktere aus der Weltgeſchichte und Literatur unterzuſchieben, ſo iſt z. E. C-moll Brutus; C-dur Karl der Große, Napoleon; H-moll Byron; Es-dur Luther, Friedrich Barbaroſſa. Was ſoll man nun zu ſolchen verſchwommenen Deklamationen und müßigen Schrullen ſagen?! Bekanntlich ſind doch unſere 24 Tonarten in Dur und Moll weiter nichts als eine Verſetzung der beiden natürlichen oder Haupttonarten C-dur und A-moll auf andere Grundtöne, und es ergiebt ſich demnach eine und dieſelbe Folge von halben und ganzen Tonſtufen, ob die Tonleiter von C oder von As u. ſ. w. anfängt. Und daraus ſoll ſich nun der Schluß ergeben, daß eine Tonart von der andern ſich durch größere Härte oder Weichheit unterſcheidet, und daß man nicht in jeder Tonart Ernſt und Scherz, Schmerz und Freude, Pathos und Leidenſchaft, und wie die Dinge noch alle heißen mögen, ausdrücken kann? Die logiſche Conſequenz einer ſolchen Behauptung möchten wir erſt bewieſen ſehen. Man ſpiele auf dem Klavier eine in irgend einem Charakter angelegte Melodie in verſchiedenen Tonarten, (aber in ein und derſelben Lage, d. h. nicht etwa um eine Oktave höher oder niedriger, und zwar in kurzen Zwiſchenräumen, damit ſich der Eindruck der Tonart im Gehör etwas verwiſcht, und man wird ganz dieſelbe Wirkung empfinden, in der einen Tonart wie in der andern. Bei Geigeninſtrumenten allerdings klingen Tonſätze in den Tonarten, wo viele *bedeckte* Töne vorkommen, weniger hell als ſolche, bei denen man mehr *offene* Saiten anwenden kann, aber das iſt nur ein quantitiver Unterſchied, der wie Alles, was unterſchieden wird, nur aus dem Vergleiche entſpringt. Vergleicht man aber nicht, und läßt ein Geigenſtück unbefangen auf ſich wirken, unbekümmert um die Quantität des Tones, die vielleicht in einer andern Tonart größer ſein kann, ſo wird Einem (vorausgeſetzt, daß die in dem Stücke angewendeten Tonformen wirklich charaktervoll ſind), an der charakteriſtiſchen Wirkung nichts fehlen, mögen nun ſo viel bedeckte Töne vorkommen, als da wollen. Ein muſikaliſcher Gedanke an ſich iſt nicht kräftiger in D-dur als in Des-dur; daß er im Orcheſter, oder auf der Violine in der letztern Tonart etwas weniger hell klingt, iſt doch wahrlich kein Grund, um aus der Tonart Des-dur alle kräftigen Gedanken zu verbannen. Das impoſante Finale aus Beethoven's C-moll-Sinfonie wirkt nicht darum ſo mächtig, weil es in C-dur geſchrieben iſt, ſondern weil ſein gedanklicher Inhalt ſo mächtig iſt; kennte man es urſprünglich in As-dur, ſo würden wahrſcheinlich die Herren Aeſthetiker dem As-dur Siegesjubel, triumphale Freude u. ſ. w. und nicht Tod und Verweſung zugeſchrieben haben. Ein weiterer Beweis für das Illuſoriſche der Tonarten-Charakteriſirung iſt das täglich vorkommende Transponiren von Arien bei unſeren Opernvorſtellungen; verliert z. E. die Briefarie in Mozart's Don Juan von ihrer Schönheit und ihrem Charakter ein Jota, wenn ſie ſtatt in F-dur in E-dur geſungen wird? Wir glauben *nicht*; wenigſtens ſo lange nicht, als bis man uns durch etwas Anderes, als bloße geiſtreich ſein ſollende Phraſen, belehrt hat. — Für uns giebt es, um die Sache nun endlich kurz abzuſchließen, innerhalb der Tongeſchlechter Dur und Moll keinen charakteriſtiſchen Unter-

Digitized by Google

ſchied der einzelnen Tonarten, und wenn eine der letzteren zu einem Tonſtücke mehr geeignet iſt als zu dem andern, ſo ſehen wir den Grund davon in techniſchen (äußerlichen), und nicht in äſthetiſchen (innerlichen) Dingen. Wohl aber laſſen wir den charakteriſtiſchen Unterſchied zwiſchen den Tongeſchlechtern ſelbſt, zwiſchen Dur und Moll gelten; hier iſt in der That ein Abſtand bemerklich, und es iſt nicht zu leugnen, daß der Charakter des Dur ein heiterer und freundlicher, dagegen der des Moll ein trüber, düſterer iſt, bedingt durch die große Terz in dem erſtern, und durch die kleine Terz im letztern Tongeſchlecht.

Charakteriſtiſcher Ton, Nota characteristica, Note sensible, (ſpr. Noht' ſangßibl'), iſt derjenige Ton, welcher den Unterſchied einer Tonart von der andern conſtituirt, ſo iſt z. B. der Ton fis das unterſcheidende Merkmal der Tonarten G-dur gegenüber dem C-dur. Wenn man von F-dur aus quintenweiſe aufwärts die Tonarten rechnet, ſo iſt immer der ſiebente Ton (Leitton, Subsemitonium modi) der charakteriſtiſche, und rechnet man quintenweiſe abwärts, ſo iſt es der vierte Ton (die Quarta toni). Nimmt man nicht blos die nächſtverwandten Tonarten (z. B. G-dur gegenüber C-dur) als vergleichend an, ſondern ſtellt man auch entferntere neben einander, ſo ergeben ſich mehrere charakteriſtiſche Töne; ſo ſind z. B. in A-dur dem C-dur gegenüber fis, gis und cis, in H-dur dem A-dur gegenüber dis und ais, in Cis-dur dem C-dur gegenüber fis, cis, gis dis, ais, eis und his die charakteriſtiſchen Töne u. ſ. w. — Ferner iſt in der Molltonart die kleine Terz der charakteriſtiſche Ton gegenüber der Durtonart, in welcher es die große Terz iſt, und endlich kann man auch bei den verſchiedenen Arten der Akkorde von charakteriſtiſchen Tönen ſprechen, indem man dasjenige Intervall in einem jeden Akkorde ſo nennt, das dieſem zu ſeiner Beſtimmbarkeit weſentlich iſt. So iſt im Dreiklang die Terz der charakteriſtiſche Ton, im Septimenakkord die Septime, im Nonenakkord die None u. ſ. w. durch die verſchiedenen Arten, Lagen und Verſetzungen.

Charakteriſtiſche Stücke, Charakterſtücke, ſind ſtrenggenommen alle Muſikſtücke, inſofern ſich in ihnen, nach unſerer obigen Entwicklung des Begriffs „Charakter" eine gewiſſe Stimmung, eine durchgeführte Empfindung ausſpricht, doch benennt man im engern Sinne alle diejenigen Stücke mit dem Namen „Charakterſtücke", welche ſchon in ihrer äußern Form ein ganz beſtimmtes Gepräge haben, z. B. alle Arten von Tänzen, Märſchen u. ſ. w. Dann gehören auch zu den charakteriſtiſchen Tonſtücken alle diejenigen, welche Gegenſtände der Erſcheinungswelt muſikaliſch abzuſchildern verſuchen, alſo die Tongemälde, Schlachtſinfonien, Jagdouverturen ꝛc., deren wahre künſtleriſche Berechtigung wir hier nicht unterſuchen wollen.

Chardiny, (ſpr. Schardiny), Louis Armand, eigentl. Chardin (ſpr. Scharbeng), geb. zu Rouen im J. 1755, debutirte an der Pariſer Oper im J. 1780 als Baritoniſt, und wurde das Jahr darauf feſt engagirt. Die Schönheit ſeiner Stimme und ſeine gute Geſangsmanier ließen ihn viele Freunde finden; jedoch tadelte man ſeine Aktion, die kalt und eckig war. Er war auch Komponiſt, und verfaßte für das Theater Beaujolais mehrere kleine Opern, z. B. le pouvoir de la Nature; la Ruse d'amour; le Clavecin; Clitandre et Céphise; außerdem hat er Romanzen, ein Oratorium le Retour de Tobie und ein Melodram Annette et Basile komponirt.

Digitized by Google

Er war ein eifriger Revolutionsmann und ſogar Hauptmann bei einer bewaffneten Marat'ſchen Sektion. Geſt. iſt er den 1. Oct. 1793.

Charge, ſ. Feldſtücke.

Charke, (ſpr. Tſchärk), Richard, Violinvirtuos und Komponiſt in der erſten Hälfte des vorigen Jahrh. zu London, 1735 im Orcheſter des Drurylane-Theaters angeſtellt, und nebenbei auch Tanzmeiſter und Schauſpieler. Sein unordentlicher Lebenswandel und eine unglückliche Ehe mit der Schauſpielerin Cibber, zogen ihm allerhand Verdrießlichkeiten zu, und er ſah ſich gezwungen, im J. 1756 London zu verlaſſen und in Jamaika ſeinen Unterhalt zu ſuchen. Er ſtarb daſelbſt ſchon wenige Jahre nach ſeiner Ankunft. Er hat Violinſachen komponirt und war der Erſte, welcher ſogenannte Medley-Ouverturen ſchrieb, d. h. Ouverturen, deren Motive aus bekannten Arien und Volksliedern zuſammengeſetzt waren.

Charlotte, Herzogin von Sachſen-Hildburghauſen, geb. Prinzeſſin von Mecklenburg-Strelitz, geſt. den 14. Mai 1818 zu Hildburghauſen im 48. Jahre ihres Lebens, war eine vortreffliche Dilettantin, ſpielte fertig Klavier und ſang namentlich ausgezeichnet ſchön.

Charpentier, (ſpr. Scharpangtjeh), Marc Antoine, geb. zu Paris im J. 1634, ein ſeiner Zeit berühmter Komponiſt. Er trieb ſchon in früher Jugend Malerei und Muſik, und ging in ſeinem 15. Jahre, um ſich in der erſteren Kunſt auszubilden, nach Italien; dort angekommen begeiſterte ihn eine Motette von Cariſſimi ſo, daß er die Malerei aufgab, und ſich ausſchließlich der Muſik widmete. Demnach begab er ſich unter die Leitung des genannten Meiſters, und ſtudirte bei demſelben drei Jahre die Kompoſition. Nach Paris zurückgekehrt wurde er nach und nach Kapellmeiſter des Dauphin, Muſiklehrer der Mademoiſelle de Guiſe, und Lehrer ſowie Intendant der Muſik beim Regenten Herzog von Orleans, endlich aber Kapellmeiſter am Jeſuiter-Collegium und an der Sainte-Chapelle, welche letztere Stelle er bis zu ſeinem Tode, der im März 1702 erfolgte, inne hatte. Seine Kompoſitionen beſtehen in Opern, z. B. Circé, Actéon, le jugement de Pan, la Couronne de fleurs, la Sérénade, les Amours d'Acis et Galatée u. ſ. w., in beſonders geſchätzten Kirchenſachen, geiſtlichen Tragödien und Paſtoralen für die Jeſuiten, mehrſtimmigen Trinkliedern u. ſ. w. Von der Eiferſucht und dem Neide Lulli's hatte er viel zu leiden, und überhaupt hatte er von ſeiner Opern-Carrière ſo viel Verdruß, daß er zuletzt gar nichts mehr für die Bühne arbeitete, und ſich gänzlich der Kirchenmuſik zuwandte. In Betreff der Erfindung ſtand er gegen Lulli zurück, war aber im muſikaliſchen Wiſſen dieſem voraus; Laborde nennt ihn: le plus savant musicien de son temps.

Charpentier, Jean Jacques Beauvarlet, (ſpr. Bohwarleh), geb. zu Abbeville im J. 1730, war Organiſt in Lyon und nachher in Paris an der Abtei St. Victor (im J. 1771) und an St. Paul, ſowie er auch einer der vier Organiſten an der Notre-Dame-Kirche war. Durch die Revolution, und in deren Gefolge die Abſchaffung der katholiſchen Religion, verlor er alle dieſe Stellen, und aus Kummer darüber ſtarb er im Mai des Jahres 1794. Nach Armand Louis Couperin wurde er als der beſte franzöſiſche Orgelſpieler angeſehen. Komponirt hat er Klavier- und Orgelſtücke, Meſſen, Hymnen, Magnificate u. ſ. w.

Digitized by Google

Charpentier, Jacques Marie Beauvarlet-, Sohn des Vorigen, geb. zu Lyon den 3. Juli 1766, war ebenfalls guter Klavier- und Orgelſpieler, Schüler ſeines Vaters und Nachfolger deſſelben als Organiſt an St. Paul in Paris, nach Wiederherſtellung des katholiſchen Cultus. Er hat viele Klavier- und Orgelſtücke komponirt, auch Kirchenmuſiken und eine einaktige Oper: Gervais ou le jeune Aveugle. Geſt. iſt er zu Ende des Jahres 1833, und war zuletzt Organiſt an der Kirche St. Germain-des-Près in Paris.

Chartrain, (ſpr. Scharträng), [....], geb. zu Lüttich, war im J. 1772 Violiniſt am Orcheſter der großen Oper in Paris, und fand als Virtuos mit Konzerten ſeiner eigenen Kompoſition in dem Concert spirituel vielen Beifall. Geſt. iſt er im J. 1793. (Streichquartetten, Violinkonzerte, Sinfonien, Duo's für Violine und Viola, die Opern le Lord supposé und Alcione, welche letztere aber nicht aufgeführt worden iſt.)

Chasosra, oder **Asosra**, daſſelbe was Chatzotzeroth, ſ. daher dieſes.

Chasse, (ſpr. Schaſſ'), die Jagd, war früher die Bezeichnung für Inſtrumental-Muſikſtücke, in denen die Vorkommniſſe bei einer Jagd wohl oder übel muſikaliſch geſchildert waren. Sie gehören in die Kategorie der Charakterſtücke und kommen auch wohl heutzutage noch vor, wenn auch nicht unter dem Titel Chasse, ſo doch mit dem Namen Jägerlied bezeichnet, ſiehe in den Pièces caractéristiques pour le Piano, die tagtäglich den Muſikmarkt überſchwemmen.

Chaſſé, (ſpr. Schaſſeh), Claude Louis Dominique de, berühmter Sänger an der großen Oper in Paris, aus einem adligen bretagniſchen Hauſe ſtammend, und im J. 1698 in Rennes geb. In ſeinem 22. Jahre trat er in die Gardes du corps, und erſt als das Law'ſche Syſtem und ein großer Brand in Rennes ſeinen Vater vollſtändig ruinirt hatten, beſchloß Ch. aus ſeiner ſchönen Baßſtimme und ſeinem mimiſchen Talente Nutzen zu ziehen, und die Bühne zu betreten. Er debutirte alſo an der Pariſer Oper im J. 1721, und wurde bald der Liebling des Publikums, ſowohl durch ſeinen Geſang wie durch ſeine vortreffliche Aktion. Im J. 1738 begab er ſich nach der Bretagne, in der Hoffnung, daſelbſt ſeine Vermögensumſtände zu retabliren, trat aber im J. 1742, als er ſeine Erwartungen getäuſcht ſah, wieder bei der Oper ein, von der er ſich erſt im J. 1757 definitiv zurückzog. Geſtorben iſt er in Paris den 27. Oct. 1786. Eine Sammlung Chansons bachiques von ſeiner Kompoſition iſt in Paris erſchienen.

Chaſtellux, (ſpr. Schaſtellü), Francois Jean, Marquis de, geb. zu Paris im J. 1734, trat ſehr jung in den Militairdienſt, machte alle Feldzüge in Deutſchland gegen Friedrich den Großen mit, war im J. 1780 in Amerika als Generalmajor in der Armee, die von Rochambeau befehligt wurde, und erhielt, nach Frankreich zurückgekehrt, die Stelle als Gouverneur von Longwi und als Inſpecteur der Infanterie; geſt. iſt er den 28. Oct. 1788. Der ſehr gebildete Mann hat alle ſeine Mußeſtunden den Künſten und Wiſſenſchaften gewidmet, und wurde auch 1775 in die franzöſiſche Akademie aufgenommen. Auf Muſik Bezügliches hat er folgendes nicht Unintereſſante geſchrieben: Essai sur l'union de la poésie et de la musique, 1765 (von Ebeling in's Deutſche überſetzt im achten Bande der „Hamburgiſchen Unterhaltungen", und von Hiller auszugsweiſe in deſſen „Wöchentlichen

Digitized by Google

Nachrichten" Jahrg. 1767); Observations sur un ouvrage intitulé: traité du mélodrame (eine Art Streitschrift, die sich im Mercure de France befindet und in diesem Journal auch wieder verschiedene Polemiken hervorrief); dann übersetzte er auch Algarotti's Saggio sopra l'Opera aus den Italienischen.

Chatzotzeroth, auch Chasosra und Asosra, der Name eines Blasinstrumentes der alten Hebräer, von Luther durch Trompete und Posaune übersetzt. Nach Josephus war es auch eine Art Trompete, aus Silber verfertigt, nicht ganz eine Elle lang, mit einer engen, grad auslaufenden Röhre, aber mit einem kleinen Mundstück und unten einem weitausgehöhlten Schalltrichter.

Chaulieu, (spr. Scholiöh), Charles, geb. zu Paris, den 21. Juni 1788, trat in's Konservatorium und studirte unter Adam und Catel Klavierspielen und Harmonie, erhielt auch in den Jahren 1805 und 1806 in diesen Fächern den ersten Preis. Nach beendeten Studien etablirte er sich in Paris als Musiklehrer und ließ eine Masse Klaviersachen erscheinen, von denen das Meiste, außer einigen Sonaten, in leichter Waare oder in Schulstücken besteht. In das 1834 und 35 herausgekommene Journal le Pianiste hat er einige hübsche Artikel geliefert.

Chavès, (spr. Schawäh), J., gegen 1770 in Montpellier geb., zeigte schon in frühester Kindheit hervorstechende Anlagen für Musik und er erhielt auch Unterricht im Violin- und Klavierspielen. In seinem 15. Jahre schon komponirte er eine große Oper Enée et Lavinie und war in den besten Häusern seines bedeutenden Talentes wegen überhaupt sehr wohl gelitten; eine reiche Erbin verliebte sich in ihn, und nachdem er sie geheirathet hatte, ging er mit ihr nach Paris. Hier angekommen, ergab er sich aber dem Spiel und verlor sein und seiner Frau Vermögen; um nur existiren zu können, mußte er eine Anstellung in einer Notendruckerei annehmeu und nebenbei verschaffte er sich einige kleine Einnahmen durch einige Klaviersachen, Romanzen und ein Elementar-Werk: Rudiment de musique par demandes et réponses. Doch war seine Spielwuth unheilbar und nachdem er wieder Alles verloren, was er sich mühsam erworben hatte, ertränkte er sich im J. 1808 in der Seine.

Checchi, (spr. Kekki), N., geb. zu Pisa im J. 1749, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von Gualberto Brunetti und vollendete seine Studien unter Orazio Mei, Kapellmeister an der Kathedrale von Livorno. Dann ließ er sich in genannter Stadt nieder. Er hat viel für die Kirche und auch einige Opern komponirt, darunter l'Eroe cinese. Als Napoleon die italienische Gesellschaft für Wissenschaften und Künste gestiftet hatte, wurde C. Mitglied der musikalischen Section. Er lebte noch in Livorno im J. 1812.

Chefdeville, oder Chédeville, (spr. Schehdewill), Esprit Philippe, war der geschickteste Musette-Spieler in Frankreich. Im J. 1725 wurde er am Orchester der großen Oper in Paris angestellt und im J. 1749 pensionirt, gestorben ist er im J. 1782. Er hat auch für sein Instrument komponirt, z. B. Konzerte, Duos, Tänze. Sein jüngerer Bruder, Nicolas Ch., war ebenfalls ein geschickter Musette-Spieler und Komponist für sein Instrument.

Chein, (spr. Scheng), Louis, geb. zu Beaune um die Mitte des 17. Jahrh., war Kapellmeister an der Kathedrale von Quimpercorentin und war als Kirchenkom-

Digitized by Google

poniſt geſchätzt. Meſſen von ſeiner Kompoſition ſind in den Jahren 1689—91 in Paris erſchienen.

Chelard, (ſpr. Schelahr), Hippolyte André Jean Baptiſte, geb. den 1. Febr. 1789 zu Paris. Er iſt der Sohn eines Klarinettiſten an der Oper und trat im J. 1803 in das Konſervatorium, und zwar in eine Violinklaſſe; ſpäter ſtudirte er bei Dourlen und Goſſec Kompoſition und Harmonielehre. Im J. 1811 erhielt er den erſten Kompoſitions-Preis und ging in Folge deſſen auf Staatskoſten drei Jahre nach Italien; in Rom ſtudirte er unter Baini und Zingarelli die Kirchenkompoſition und in Neapel wandte er ſich, von Paiſiello unterſtützt, dem Theater zu, und ſchrieb eine komiſche Oper Casa da vendere, die mit einigen Erfolg im J. 1815 aufgeführt wurde. Zu Ende des J. 1816 war Ch. wieder in Paris, trat in's Orcheſter der großen Oper und gab Violin-, Geſang- und Kompoſitionsunterricht. Es dauerte lange, ehe ſein glühendſter Wunſch, ein größeres Werk an der großen Oper aufgeführt zu ſehen, in Erfüllung ging, und erſt im J. 1827 erſchien ſein Macbeth auf der genannten Scene. Rouget de Liſle, der bekannte Dichter und Komponiſt der Marſeillaiſe, hatte den Text verfaßt, der aber langweilig und kleinlich gefunden wurde; auch die Muſik fand, trotz einiger zugeſtanden gut gearbeiteten Stücke kein beſonderes Intereſſe — kurz die Oper hatte keinen großen Erfolg und verſchwand bald von der Bühne. Darüber entrüſtet, beſchloß Ch. in Deutſchland ſein Glück zu verſuchen; er ging nach München, arbeitete Vieles im „Macbeth" und ließ die Oper im J. 1828 in genannter Stadt aufführen, wo ſie einen ungemeinen Erfolg hatte und ihm den Titel eines baieriſchen Hofkapellmeiſters verſchaffte; in einigen anderen Städten Deutſchlands, wo „Macbeth" auch gegeben wurde, machte er nicht ſo decidirtes Glück wie in München. Im J. 1829 kehrte Ch. wieder nach Paris zurück und ließ im J. 1830 (den 1. Januar) die komiſche Oper La table et le logement aufführen, die aber durchaus nicht anſprach. Die Julirevolution trieb ihn wieder nach Deutſchland, reſp. nach München, zurück, wo er bis in's Jahr 1832 blieb, die Oper „Mitternacht" (eigentlich für's Theatre Ventadour in Paris geſchrieben und für München überſetzt), „der Student" (das umgearbeitete Table et logement), und eine Meſſe, ſowie noch einige Chöre und Kantaten, aufführen ließ. In den Jahren 1832 und 33 war er als Kapellmeiſter der deutſchen Oper in London, hatte aber von ſeiner Stelle nicht die erwarteten Vortheile, da die Unternehmen fallirten; er ging alſo wieder nach München zurück und ließ dort Ende des Jahres 1835 ſeine Oper „die Hermannsſchlacht" (wohl ſein beſtes Werk) aufführen. Nach Hummel's Tode erhielt er deſſen Stelle als Kapellmeiſter in Weimar, ſchrieb daſelbſt u. A. noch eine Oper „der Seekadet" und wurde vor einigen Jahren penſionirt, nachdem Liſzt an ſeine Stelle gekommen war. Augenblicklich lebt er, wenn wir nicht irren, in Paris. — Ch. iſt eben kein originneller Komponiſt; ſeine Sachen zeichnen ſich alle mehr durch eine geſchickte Mache, als durch Eigenthümlichkeit und Bedeutendheit der Gedanken aus und ſein Styl iſt eine Miſchung von franzöſiſchen, deutſchen, auch wohl italieniſchen Elementen.

Chelleri, (ſpr. Kelleri), Fortunato, geb. zu Parma im J. 1668 (nach Anderen 1688), wo ſein Vater, ein Deutſcher mit Namen Keller, als Tonkünſtler lebte. Im 15. Jahre ſchon Waiſe, nahm den Fortunato ſein Oheim mütterlicher Seite,

Digitized by Google

Hymer, John Bidlake, geologist, b. at Durham, 30 Aug. 1851, educated at Durham School and Trinity College, Cambridge, where he graduated B.A. 1874, M.A. 1877, and Sc.D. 1884. He was assistant master at Eton 1874–1884, and lecturer in geology at Cambridge 1884–1888. He has published numerous papers on geological subjects, chiefly in the Quarterly Journal of the Geological Society, of which he was elected a fellow in 1878. He has also published *Geology* (1881), and *The Geology of the Neighbourhood of Eton* (1887).

Hymers, John, D.D., b. at Hull, 1798, educated at Trinity College, Cambridge, where he graduated B.A. 1820, M.A. 1823, B.D. 1830, and D.D. 1837. He was fellow of Trinity College 1821–1831, and professor of mathematics at Belfast 1831–1845. He published *A Treatise on Infinite Series* (1820), *A Treatise on Plane Trigonometry* (1824), *A Treatise on Spherical Trigonometry* (1826), *A Treatise on Conic Sections* (1827), *A Treatise on Differential and Integral Calculus* (1832), *A Treatise on Analytical Geometry* (1839), *A Treatise on Hydrostatics* (1840), *A Treatise on Physical Astronomy* (1845), *A Treatise on Algebra* (1849), *A Treatise on Optics* (1850), *A Treatise on Dynamics* (1855), *A Treatise on Attractions* (1862), *A Treatise on Modern Geometry* (1863), *A Treatise on Elliptic Functions* (1871), and *A Treatise on Modern Analysis* (1878). He died at Cambridge, 16 Dec. 1878.

Hymers, John, D.D., b. at Hull, 1798, educated at Trinity College, Cambridge, where he graduated B.A. 1820, M.A. 1823, B.D. 1830, and D.D. 1837. He was fellow of Trinity College 1821–1831, and professor of mathematics at Belfast 1831–1845. He published *A Treatise on Infinite Series* (1820), *A Treatise on Plane Trigonometry* (1824), *A Treatise on Spherical Trigonometry* (1826), *A Treatise on Conic Sections* (1827), *A Treatise on Differential and Integral Calculus* (1832), *A Treatise on Analytical Geometry* (1839), *A Treatise on Hydrostatics* (1840), *A Treatise on Physical Astronomy* (1845), *A Treatise on Algebra* (1849), *A Treatise on Optics* (1850), *A Treatise on Dynamics* (1855), *A Treatise on Attractions* (1862), *A Treatise on Modern Geometry* (1863), *A Treatise on Elliptic Functions* (1871), and *A Treatise on Modern Analysis* (1878). He died at Cambridge, 16 Dec. 1878.

Hymn, a song of praise addressed to God. The Hebrew hymns are found in the Psalms, and in the Song of Moses (Exod. xv. 1–18), the Song of Deborah (Judges v.), the Song of Hannah (1 Sam. ii. 1–10), the Song of Habakkuk (Hab. iii.), and the Song of Isaiah (Isa. xii.). The Christian hymns are found in the New Testament, and in the Apocrypha. The Christian hymns in the New Testament are the Magnificat (Luke i. 46–55), the Benedictus (Luke i. 68–79), the Gloria in Excelsis (Luke ii. 14), the Nunc Dimittis (Luke ii. 29–32), the Song of the Angels (Rev. v. 11–14), the Song of the Redeemed (Rev. vii. 9–12), the Song of the Elders (Rev. xi. 15–18), the Song of the Redeemed (Rev. xv. 3–4), and the Song of the Elders (Rev. xix. 1–6). The Christian hymns in the Apocrypha are the Song of the Three Children (Dan. iii. 24–90), the Song of Tobit (Tob. xiii. 1–18), the Song of Judith (Jud. xvi. 1–17), the Song of Solomon (Wisd. x. 20–21), the Song of Jesus the Son of Sirach (Ecclus. li. 1–12), the Song of the Three Children (Dan. iii. 24–90), the Song of Tobit (Tob. xiii. 1–18), the Song of Judith (Jud. xvi. 1–17), the Song of Solomon (Wisd. x. 20–21), the Song of Jesus the Son of Sirach (Ecclus. li. 1–12).

Cherici, (ſpr. Keritſchi), Sebaſtiano, bei Bologna im J. 1647 geb., war im J. 1684 ungefähr Kapellmeiſter an der Kathedrale von Piſtoja und dann an der Akademie dello Spirito santo in Ferrara; auch war er Mitglied der philharmoniſchen Akademie in Bologna. Man hat von ihm: Harmonia di divoti concerti a 2 e 3 voci, con Violini e senza, Bologna 1698; Motetti sagri a 2 e 3 voci, con Violini e senza, Bologna 1695 und 1700; Componimenti da camera a due voci, Bologna 1688.

Chéron, (ſpr. Scherong), Auguſtin Athanaſe, geb. den 26. Febr. 1760 zu Guyancourt (Departement Seine-et-Oise), ein geſchätzter Baſſiſt an der Oper in Paris, debutirte im J. 1779 und zog ſich im J. 1802 von der Bühne zurück. Geſtorben iſt er zu Verſailles den 5. Novbr. 1829. — Seine Frau, Anne, geborene Cameroy (ſpr. Kam'roa), geb. im J. 1767 in einem Dorfe bei Paris, war eine gute Sängerin und ebenfalls an der großen Oper in Paris engagirt, wo ſie unter dem Namen Dozon (ſpr. Doſong) im J. 1784 auftrat. Den Chéron heirathete ſie im J. 1786 und von der Bühne zog ſie ſich ihrer ſchwächlichen Geſundheit wegen ſchon im J. 1800 zurück.

Cherubini, (ſpr. Kerubini), Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore, einer der Großwürdenträger im Reiche der Tonkunſt, der wie Haydn, Mozart und Beethoven, der muſikaliſchen Weltliteratur angehört und deſſen Genius, die Schranken der Nationalität durchbrechend, in den Muſikſtaaten Deutſchland, Italien und Frankreich gleiches Bürgerrecht ſich erworben hat. Er wurde geboren zu Florenz den 8. Septbr. 1760 und erhielt ſchon ſehr frühzeitig muſikaliſchen Unterricht, ſo im neunten Jahre von Bartolomeo und Aleſſandro Felici und nach deren Tode von Pietro Bizarro und Giuſeppe Caſtrucci. Seine Fortſchritte waren ſo ſchnell und bedeutend, daß ſchon in ſeinem dreizehnten Jahre eine Meſſe und ein Intermezzo ſeiner Kompoſition öffentlich aufgeführt und mit ungemeinem Beifall aufgenommen wurden, und daß auch der Großherzog Leopold von Toskana (nachheriger Kaiſer Leopold II.), auf ihn aufmerkſam geworden, ihm eine Penſion ausſetzte, damit er bei Sarti in Bologna ſeine Studien vollenden konnte. Bei dem genannten vortrefflichen Meiſter arbeitete er vier Jahre (von 1778—82) und errang ſich jene tiefen Kenntniſſe, welche allen ſeinen ſpätern Werken den Stempel der Gediegenheit ſo unwiderleglich aufdrücken. Auch erwarb er ſich die Zuneigung des Meiſter Sarti in ſo hohem Grade, daß er ihm in ſeinen eigenen Werken manches blos Angelegte zur Ausführung und Vollendung übertrug. Noch ehe er die Schule ganz verließ, debutirte er in Aleſſandria mit ſeiner Erſtlingsoper Quinto Fabio, die ihm Namen und von mehreren bedeutenden Bühnen, z. B. Livorno, Mantua, Florenz und Rom, Aufträge für fernere Opern verſchaffte. So ſchrieb er bis zum J. 1784 noch: Adriano in Siria; Armida; Messenzio; la Sposa di tre, marito di nessuna; Alessandro nell' Indie; und i viaggiatori felici. Im J. 1784 ging er, ermuthigt durch ſeine italieniſchen Erfolge, nach England, und ſchrieb in London la finta Principessa (Opera buffa) und die ernſte Oper Giulio Sabino, ſo wie mehrere Einlagſtücke in den Marchese di Tulipano von Paiſiello. Im J. 1786 ging Ch. nach Paris in der Abſicht, ſich dort zu fixiren, wurde aber bald darauf nach Turin berufen, wo er ſeine Ifigenia in Aulide ſchrieb, die einen ungemeinen Erfolg hatte. Nachdem er

Digitized by Google

Elementa, quæ ex Ferro, Cupro, Argento, Auro, Stanno, Plumbo, Mercurio, Bismutho, Zincho, Regulo Antimonii, Arsenico, Cobalto, Nickelo, Manganesio, Molybdæno, Tungsteno, Uranio, Titanio, Tellurio, Chromio, Cerio, Lanthano, Didymio, Yttrio, Glucinio, Aluminio, Magnesio, Calcio, Strontio, Bario, Lithio, Natrio, Kalio, Ammonio, Hydrogenio, Oxygenio, Sulphure, Selenio, Phosphoro, Boro, Fluore, Chlore, Bromo, Iodo, Silicio, Carbone, Nitrogenio, Columbio, Pelopio, Wolframio, Vanadio, Thorio, Zirconio, Hydrargyro, Osmio, Iridio, Rhodio, Palladio, Ruthenio, Platina

Kunde der Kulturgeschichte, der Geschichte der Religion, der Geschichte der Sprache und der Geschichte der Literatur. Ein Handbuch für Studierende und Lehrende. Von Dr. Hermann Hirt. Mit 4 Tafeln und 2 Karten. Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1905. 8°. XII und 1 Bl. und 1 Bl. und 1 Bl.

erſte Sängerin, nachdem ſie vorher in Paris an der italieniſchen Oper mit Beifall aufgetreten war, und ging von erſterer Stadt mit ihrem Manne im J. 1798 nach Petersburg, wo ſie bis zum Tode des Kaiſers Paul, deſſen Geliebte ſie war, ſehr viel Epoche machte. Nachher ging ſie nach Frankreich zurück, ſang auf der Durchreiſe durch Deutſchland auf mehreren der bedeutenderen Bühnen, und beſchloß ihre Tage auf einem Landgute, das ſie ſich in der Nähe von Paris gekauft hatte.

Chevilles, (ſpr. Schewill'), heißen auf Franzöſiſch die Wirbel zum Aufziehen der Saiten einer Geige, Guitarre, eines Violoncello u. ſ. w.

Chevrotement, ſ. Bockstriller.

Chevroter, (ſpr. ſchewroteh), einen Bockstriller ſchlagen, meckern ſtatt trillern.

Chiarelli, (ſpr. Kiarelli), Andrea, Lautenſpieler, geb. zu Meſſina um das J. 1675, bildete ſich in Rom und Neapel aus, und erregte allgemeine Bewunderung durch ſeine Virtuoſität auf der Arciliuto. Dann beſchäftigte er ſich auch mit der Fabrikation von Theorben und Lauten, und brachte an dieſem Inſtrumente viele Verbeſſerungen an. Leider ſtarb er ſchon in ſeinem 24. Jahre, 1699. Man hat von ſeiner Kompoſition: Suonate musicali di violini, organo, violine ed arciliuto, Neapel 1696.

Chiarini, (ſpr. Kiarini), Pietro, guter Klavierſpieler und Komponiſt, hat ſich in Italien durch einige Opern bekannt gemacht, z. B. Achille in Sciro, Statira, Argenide. Er war in Brescia im J. 1717 geb.

Chiaula, (ſpr. Kiaula), Mauro, ein Benediktiner und Kirchenkomponiſt, geb. zu Palermo um die Mitte des 16. Jahrh., und geſt. im J. 1600. Man kennt von ſeiner Kompoſition: Sacrae cantiones, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis concini possunt, Venedig 1590.

Chiavacci, (ſpr. Kiawatſchi), Vincenzo, geb. zu Rom um 1757, hat ſeit dem J. 1783 in Italien mehrere Opern aufführen laſſen, z. B. Alessandro nell' Indie, il filosofo impostore, i quattro parti del Mondo. Außerdem hat er auch im J. 1799 in Wien XII. Ariette per il Cembalo und 3 Rondo's aus ſeinen Opern herausgegeben. Im J. 1801 war Ch. Direktor der Opera buffa in Warſchau. Seine Frau, Clementine Ch., war Sängerin und zu verſchiedenen Zeiten in Mailand engagirt.

Chiave, (ſpr. Kiawe), iſt der ital. Name für Schlüſſel (ſ. d.).

Child, (ſpr. Tſcheild), William, geb. zu Briſtol im J. 1605, wurde 1631 Baccalaureus der Muſik zu Oxford, 5 Jahre darauf Organiſt an der St. Georgs-Kapelle in Windſor und an der königl. Kapelle in Whitehall; nach der Reſtauration wurde er an der Kapelle Karl's II. als Singmeiſter angeſtellt, und im J. 1663 wurde er Doktor der Muſik; geſt. iſt er zu London im J. 1696. Von ſeinen Kompoſitionen kennt man: Pſalmen, Anthems, Catches u. ſ. w., die ſich in verſchiedenen Sammlungen befinden, z. B. in Boyce's Cathedral Music, in Smith's Musica antiqua, in Hilton's Sammlung von Catches.

Chinelli, (ſpr. Kinelli), Giovanni Battiſta, ein ital. Komponiſt, über deſſen Lebensumſtände alle Nachrichten fehlen, und von dem Walther Meſſen, Motetten, Antiphonen und Madrigale in ſeinem muſikaliſchen Lexicon anführt.

Chiochetti, (ſpr. Kioketti), Pietro Vincenzo, ein Komponiſt, zu Lucca am

Digitized by Google

Ende des 17. Jahrh. geb., hat im J. 1719 zu Ancona die Oper: l'Ingratitudine castigata, ossia l'Alarico, und im J. 1729 zu Venedig ein Oratorium: la Circoncisione, aufführen laſſen.

Chiroplaſt, Handbildner, eine von J. B. Logier erfundene Maſchine, die dazu dienen ſoll, dem angehenden Fortepianoſpieler eine richtige und feſte Haltung der Hand, und einen ſichern Anſchlag anzugewöhnen. Sie beſteht zunächſt aus einem ſogenannten Stellungsrahmen, welcher zwei Stäbe bildet, die dergeſtalt in paralleler Richtung über einander vor der ganzen Klaviatur hinlaufen, daß die Hände bequem dazwiſchen geſteckt, und darin ohne anzuſtoßen, horizontal nach allen Gegenden der Klaviatur hin, nie aber gehoben, perpendiculär bewegt werden können. An ihren Enden ſind dieſe Stäbe in zwei ſogenannte, mittels Scharnieren bewegliche, hölzerne Backen befeſtigt, und können, nach Maßgabe der Stärke des hintern Theiles der Hand und des Vorderarms durch Schrauben, welche durch den Ober- und Untertheil der Backen gehen, eng oder weit geſtellt werden. Der mit den Stäben befeſtigte Backen iſt beweglich, und kann durch Schrauben verlängert werden. An ſeiner innern Seite befindet ſich eine kleine Meſſingplatte mit einem viereckigen und einem runden Loche. In dieſe reicht eine ungefähr anderthalb bis zwei Zoll im Umfang ſtarke Meſſingſtange, die ihrer ganzen Länge nach in zwei Theile zerfällt, der eine von etwa drei Zoll mit einem runden Zapfen, der in jenes runde Loch paßt, und der andere, der die ganze übrige Länge der Stange beſchreibt, mit einem viereckigen Zapfen, der in jenes viereckige Loch paßt. Beide Theile werden durch eine ſtarke, zwei Zoll lange Schraube mit einander verbunden, ſo daß ſie mittels derſelben verlängert oder verkürzt werden können, damit die ganze Maſchine, oder eigentlich nur der Stellungsrahmen, über jede Klaviatur paßt, mag der Raum zwiſchen den Seitenwänden derſelben, zwiſchen welche die Maſchine mittels jener Backen und Schrauben geſtellt wird, enger oder weiter ſein. In jener Hauptſtange nun befinden ſich zwei aus Meſſing verfertigte Handſteller (auch Handleiter) oder Fingerführer, die in einer Rinne der Stange hin- und hergeſchoben werden können, um ſie über jede beliebige Oktave, in der gerade geſpielt werden ſoll, ſtellen zu können. Sie bilden eine Art offene Scheide für die fünf Finger jeder Hand, ſo daß, wenn man die Hand durch den Rahmen und die Finger in die Scheiden der Handſteller ſteckt, unter jedem Finger einer der Untertaſten, wie dieſelben neben einander liegen, dergeſtalt befindlich iſt, daß die Finger die dazwiſchen liegenden Obertaſten noch bequem anſchlagen können. Oberhalb der Handführer, die gleichſam zwei halb nach innen gebogenen Händen ähnlich ſehen, iſt endlich noch ein langer, nach unten gebogener Meſſingdraht angebracht, der mit ſeinen untern Enden in die Außenſeite des Handgelenkes (wo die Hand mit dem Unterarme verbunden iſt) eingreift, und verhindert, daß die Hand eine andere, als die nöthige auswärts liegende Haltung bekommen kann. — Die Maſchine iſt ganz von Meſſing gearbeitet und darum etwas theuer; wohlfeiler ſtellte Franz Stöpel einen Chiroplaſt von Holz her (mit einigen kleinen Veränderungen) und Kalkbrenner beſchränkte bei ſeinem Handleiter die Maſchine nur auf die eine (vor der Klaviatur liegende) Stange von Holz, die mittels Schrauben und Backen zwiſchen die Seitenwände der Klaviatur geſpannt wird, und unter welcher, oder je nach Bedürfniß auch über welcher die Hände beim Spielen liegen, um ein falſches

Digitized by Google

Zutief- oder Zuhochhalten der Hände zu verhüten. Vermittels des Handleiters kann man größere Tonstücke spielen, während der Chiroplast nur Uebungen im Umfang von 5 Tönen gestattet. Man ist heutzutage von der Benutzung aller derartiger Maschinen zurück gekommen, und glaubt mit Recht, daß die Aufmerksamkeit eines guten Lehrers, und die von der Natur zum Klavierspielen gut angelegte Hand des zu Unterweisenden mehr Garantie geben, als alle Handleiter und Chiroplasten. Manche wollen sogar behaupten, daß durch die Maschinen wohl eine richtige Handhaltung erzielt wird, daß aber eine gewisse Steifheit des Armes sehr oft sich als Resultat ergiebt.

Chitarra, (spr. Kitarra), der ital. Name für die Guitarre, s. d.

Chitarra col' arco, Bogenguitarre, s. Guitarre d'amour.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, eigentlich Chladenius, der berühmte Begründer der Akustik als Wissenschaft, der Entdecker der Klangfiguren und Erfinder des Clavicylinder und Euphon (s. d.), geb. den 30. Nov. 1756 zu Wittenberg, wo sein Vater Professor der Rechte war. Er erhielt seine gelehrte Bildung zuerst auf der Fürstenschule zu Grimma, und dann auf den Universitäten Wittenberg und Leipzig, von welchen letztern er im J. 1781 zum Doktor der Philosophie und 1782 zum Doktor der Rechte ernannt wurde. Nach dem Tode seines Vaters gab er die Rechtswissenschaft, die er überhaupt nur diesem zuliebe betrieben hatte, gänzlich auf, und widmete sich dem Studium der Naturwissenschaften. Die Musik, der er von früher Jugend an innig zugethan war, in der er aber erst in seinem 19. Jahre (und noch sehr gegen den Willen seines strengen Vaters) Unterricht erhielt, war es, die bei seinen physikalischen Untersuchungen seine größte Aufmerksamkeit auf sich zog. Unabläßige Beobachtungen über die Schwingungsarten und Tonverhältnisse von ganzen Flächen bei elastischen Körpern, deren Resultate er in seiner „Theorie des Klanges", Leipzig 1787 (einem bis zu Ch. noch sehr mangelhaft bebauten Felde) veröffentlichte, führten ihn auch auf die Idee seines „Euphon", dessen Konstruktion im J. 1790 vollendet war, und das allgemeines Aufsehen machte. Um sein Instrument hören zu lassen, machte er in den Jahren 1791—93 eine Reise nach Dresden, Berlin, Hamburg und Kopenhagen, und verfaßte auch in dieser Zeit eine Abhandlung „über die Längentöne einer Saite" (s. Berliner musikalische Monatsschrift, Augustheft 1792). Auf einer zweiten Reise, die er im J. 1795 antrat, gab er sein drittes Werk „über die Longitudinalschwingungen der Saiten und Stücke" zu Erfurt (1796) heraus, und in Berlin (1797) seine „Beiträge zur Beförderung eines bessern Vortrags der Klanglehre" (in den Schriften der Berliner naturforschenden Freunde), und die „Beiträge zu Gerber's Tonkünstler-Lexicon" (im zweiten Stück von Koch's Journal der Tonkunst). Nachdem er wiederum Hamburg und Kopenhagen besucht hatte, kehrte er im Juni des Jahres 1797 nach Wittenberg zurück, ging aber von da im Sept. desselben Jahres über Dresden und Prag nach Wien. 1798 verblieb er in Wittenberg mit der Abfassung akustischer Schriften und der Konstruktion eines verbesserten Euphon beschäftigt. Im Winter 1799 hielt er in Berlin öffentliche Vorlesungen über die Theorie des Klanges, und erfand den berühmten Clavicylinder, mit dem er nachmals eine zehnjährige große Reise durch Deutschland, Italien, Frankreich, Holland, Rußland und Dänemark machte, überall

Digitized by Google

Vorlesungen über akustische, physikalische und musikalische Gegenstände haltend, und daneben für Zeitschriften Beiträge akustischen Inhalts liefernd, (namentlich in der Leipziger allg. mus. Zeitung). 1812 kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, blieb daselbst erst einige Zeit in Ruhe, (immer aber mit Versuchen und schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt), und setzte dann von Neuem seine gelehrten Wanderungen fort, bis ihn in Breslau in der Nacht vom 3. auf den 4. April des Jahres 1827 der Tod abrief. — Von seinen vielen Schriften sind als vorzüglich noch anzuführen: „die Akustik", Leipzig 1802, (sein bestes Werk), von welchem er auf den Wunsch des Kaisers Napoleon im J. 1810 auch eine französische Uebersetzung veranstaltete; daran schließen sich die „Neuen Beiträge zur Akustik", Leipzig 1817, und die „Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau", Leipzig 1822. Es ist selbstverständlich, daß Ch. vieler gelehrten Gesellschaften und Akademien Mitglied gewesen ist.

Chollet, (spr. Scholleh), Jean Baptiste Marie, Sohn eines Choristen an der großen Oper in Paris, geb. daselbst den 20. Mai 1798, kam im J. 1806 in's Konservatorium und studirte Gesang und Violinspiel, ging von 1815—18 als Chorist an mehrere Pariser Theater. Nach dieser Zeit war er bei Provinztheatern engagirt, 1825 in Brüssel und 1826 an der Opera-comique in Paris, (wo z. B. Herold seinen „Zampa" für ihn schrieb). 1832 war er wieder in Brüssel, 1834 in Haag, und das Jahr darauf wieder an der Opera-comique in Paris. Ob er in diesem Augenblick noch lebt, haben wir nicht in Erfahrung bringen können. — Seine Stimme war ein tiefer Tenor von vieler Kraft und Schönheit, aber seine Gesangstechnik in manchen Beziehungen mangelhaft; dabei hatte indeß sein Vortrag viel Lebendigkeit, wenn auch sein Styl nicht immer ganz geschmackvoll war.

Chopin, (spr. Schopeng), Frederic François, einer der berühmtesten Klaviervirtuosen der neuesten Zeit und eigenthümlichsten Komponisten für sein Instrument, geb. im J. 1810 zu Zelazowawola bei Warschau. Den ersten Musik- und resp. Pianofortenunterricht erhielt er von einem alten Böhmen, Namens Zywni, und später studirte er unter Elsner, dem Direktor des Warschauer Konservatoriums, die Komposition; die letzte Ausbildung im Pianofortespielen und die ganz eigenthümliche Richtung desselben verdankte er ganz sich selber; er folgte keinem größern Meister entschieden, sondern bildete sich aus den verschiedenen Manieren der verschiedenen Klavierspieler seine eigene Manier, und wußte das, was er auf öftern Reisen in Deutschland und Böhmen von Virtuosenleistungen hörte, für seine Individualität zu verarbeiten und umzuformen. Er selbst trat als Konzertspieler erst im J. 1831 auf, nachdem die polnische Revolution ihn aus seinem Vaterlande vertrieben hatte, und erregte in München und Wien Sensation; sein eigentlicher europäischer Ruf ging aber erst von Paris aus, wohin er nach seinen ersten Erfolgen in Deutschland gegangen war. Dieser europäische Ruf ist aber nicht dahin zu verstehen, als habe Ch. viele Kunstreisen gemacht und sich in vielen Städten hören lassen; — nein, er hat mit geringen Ausnahmen Paris fast gar nicht verlassen, und nur in Salons gespielt, oder vielleicht jedes Jahr ein Konzert gegeben. Daß ihn in der Metropole des Luxus und Vergnügens, der Angehörige aller Nationen alljährlich zuströmen, dennoch viele Fremde gehört haben, ist natürlich, und diese, so wie seine Kompositionen, verbreiteten

Digitized by Google

Ewe (ā'wā), *n.* [AS. *ēowu*, *ēowe*, *ēowa*, *ēowi*, *ēowo*, *ēowy*, *ēowyn*, *ēowyne*, *ēowyna*, *ēowynu*, *ēowynum*, *ēowynus*, *ēowynusum*, *ēowynusumum*, *ēowynusumumum*, *ēowynusumumumum*, *ēowynusumumumumum*, *ēowynusumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumumum*, *ēowynusum

besteht. Jede einzelne dieser Stimmgattungen kann wieder in Unterabtheilungen zerfallen, je nach der Stimmigkeit eines auszuführenden Tonsatzes, und es kann der Sopran in den ersten und zweiten, der Alt in den ersten und zweiten u. s. w. eingetheilt werden. Am häufigsten versteht man unter Chor das Musikstück selbst, welches bestimmt ist, von einem Vereine von Sängern vorgetragen zu werden; man wendet es an, um den Gefühlsausdruck einer Gesammtheit zu geben; theilt sich diese Gesammtheit in verschiedene Gefühlsäußerungen, so entstehen Doppelchöre, auch drei- und vierfache Chöre. In Betreff der äußern Form sind die Chöre bald mehr- bald weniger stimmig, ja es giebt sogar einstimmige Chöre, z. B. der Chor der Jungfrauen in Händel's Samson; zweistimmige Chöre sind in den Opern nichts Seltenes. Am häufigsten sind natürlich die vierstimmigen Chöre, weil der vierstimmige Satz überhaupt die vier Gattungen der Menschenstimme erstens zuläßt, und dann auch weil er für die Vollständigkeit der Harmonien der geeignetste ist. Der Styl in den Chören kann ein freier oder gebundener sein; letzterer wird für die Zwecke der Kirche zumeist, und ersterer für die Oper oder sonstige weltliche Zwecke angewendet. Daß die Chöre auch mit Instrumentalbegleitung versehen sein können, haben wir schon oben angedeutet; diese Begleitung kann nun eine bloß die einzelnen Stimmen verstärkende sein, oder sie ist eine selbstständige. Die den Chören zu Grunde liegenden Texte müssen einfach, gedrängt und kurz gefaßt sein, eben so wie die musikalische Wiedergabe der Worte in einfacher Weise, ohne melodische Zierrathen und technische Schwierigkeiten geschehen muß. — Die Geschichte des Chorgesangs reicht bis in die grauesten Zeiten des Alterthums zurück; die Hebräer, Griechen, Römer u. s. w. sangen bei gemeinschaftlicher Gottesverehrung, bei Festen und Gelagen, vor der Schlacht u. s. w. im Chore; doch muß man dabei an keine Harmonie in unserm Sinne denken, sondern nur an einen einfachen melodischen Gesang im Einklang oder der Oktave. Der mehrstimmige Chorgesang kam nachweislich erst im 10. Jahrh. nach Chr. Geb., zur Zeit Hucbald's auf; einen besondern Einfluß auf die Ausbildung desselben übte die Einführung der Mensuralmusik im 13. Jahrh. aus, und im Anfang des 14. Jahrh. zur Zeit des Johannes de Muris, finden wir den Figuralgesang schon in ziemlich vollkommener Gestalt und sehr verbreitet. Noch mehr wurde der mehrstimmige Gesang durch die niederländische Schule und durch die von derselben ausgehende Vervollkommnung des künstlichen Kontrapunktes vervollkommnet; die Bestrebungen Palestrina's brachten ihn von der Verkünstelung zum natürlichen Ausdruck und zur natürlichen Würde wieder zurück. Durch Luther wurde der Chorgesang dadurch gewissermaßen in's Volk übergeleitet, daß er den Choralgesang abtrennte, und die Gemeinde daran Theil nehmen ließ, während früher in der Kirche nur von Sängern ex professo gesungen wurde. Mit der Entstehung und Ausbildung der Oper kam der Chorgesang auch auf's Theater, und gestaltete sich dadurch freier und beweglicher. Die allerhöchste Stufe hat wohl der Chorgesang durch Bach und Händel erstiegen, welche mit der Erhabenheit des Stile a capella die Leichtigkeit und Anmuth des Stile concertante vereinigten; der Händel-Bach'sche Chorstyl ist in der Kirche der herrschende und bisher unerreicht mustergiltige geblieben. — Noch sind einiger anderen Bedeutungen des Wortes Chor zu erwähnen: Eine Vereinigung von Instrumentisten wird ebenso wie eine von Sängern ein Chor

Digitized by Google

genannt, und man nennt z. E. ein kleines Orcheſter ein Muſikchor. Innerhalb des Orcheſters werden wieder die Hauptabtheilungen der Inſtrumente nach ihren Gattungsbegriffen Chöre genannt; man ſpricht daher vom Chor der Streich- und Blasinſtrumente; letztere werden wieder in das Chor der Holz- und in das der Blech- oder Meſſinginſtrumente geſchieden. Bei Militair-Muſikchören ſpricht man von Hautboiſten- (Hoboiſten-) Chören, wenn die Zuſammenſetzung zumeiſt aus Holzblasinſtrumenten beſteht, und von Trompeter- und Horniſten-Chören, wenn ausſchließlich Blechinſtrumente zuſammengeſtellt ſind. — Ferner heißt Chor bei Klavierinſtrumenten die Anzahl gleichgeſtimmter Saiten, welche durch eine einzige Taſte angeſchlagen werden; ein Pianoforte iſt daher zwei- drei- oder mehrchörig, wenn zwei, drei oder mehrere Saiten für einen und denſelben Ton beſtimmt ſind, und mit einem Hammer angeſchlagen werden. In demſelben Sinne nennt man auch im Allgemeinen ſämmtliche zu ein und derſelben Taſte gehörende Pfeifen der Orgelregiſter ein Chor, Pfeifenchor; im Beſondern werden die zu einer Taſte gehörenden Pfeifen der Orgelmixturen Chöre genannt. — Endlich wird auch der Ausdruck „Chor" für den Raum in der Kirche gebraucht, innerhalb deſſelben ſich die Orgel befindet und die Kirchenmuſiken aufgeführt werden.

Choral, (lat. Cantus firmus, ital. Corale oder Canto fermo, franz. Plain-Chant, [ſpr. Pläng-Schang]), iſt die Melodie, nach welcher die geiſtlichen Lieder beim öffentlichen Gottesdienſte von der Gemeinde geſungen werden. Sie beſteht aus lauter einfachen, ſich langſam fortbewegenden melodiſchen Hauptnoten, die weder mit Nebennoten verziert, noch in genau abgemeſſenem Zeitmaße vorgetragen werden, auch keine metriſchen Unterſchiede (d. h. Unterſchiede in Längen und Kürzen der Noten nach den verſchiedenen Silben) zeigen. Als die Erfinder des Chorals wird von Einigen der Biſchof Hilarius von Poitiers (um 350), nach Andern der heil. Ambroſius, Biſchof zu Mailand (um 380) angegeben; höchſt wahrſcheinlich iſt aber der Choral viel älter. Gregor der Große ließ eine Verbeſſerung eintreten, indem er zu den von Ambroſius angenommenen vier authentiſchen Tonarten noch vier plagaliſche hinzuſetzte, und alle melismatiſchen Dehnungen entfernte. Der Gregorianiſche Geſang blieb auch lange Zeit, trotz mancher Abweichungen an verſchiedenen Orten, der kirchlich herrſchende, und man nannte ihn Cantus choralis oder Cantus firmus — den Geſang in feſten, gleichen Noten, was die Franzoſen mit Plain-Chant, (gleicher, gleichförmiger Geſang) überſetzten. Man thut alſo am Beſten, geradezu von Gregor an zu datiren, und ſich nicht darüber den Kopf zu zerbrechen, wo und wann ſchon früher choralmäßig geſungen worden iſt, was ſich überhaupt wohl gar nicht nachweiſen läßt. Daß der Choral bis zu Luther bloß einſtimmig geſungen wurde, iſt ziemlich unzweifelhaft; dafür ſprechen erſtens die Zeugniſſe älterer Schriftſteller (z. B. des Glarean, des Quirsfeld), dann auch die für Choral früher zuweilen gebrauchte Benennung „Monodicus" (einſtimmiger Geſang), ferner das Wort „choraliter" welches bedeutete, daß ein Text nur einſtimmig (nach Art des Chorals) behandelt wurde, und endlich auch das „choraliter legere", mit dem man das Abſingen der Gebete, Evangelien u. ſ. w. von Seiten des Prieſters bezeichnete. — Wie ſchon angedeutet iſt, brachte zuerſt die proteſtantiſche Kirche den vierſtimmigen Choral auf, und durch ſie iſt auch die Choralkunſt auf den Gipfel ihres Glanzes gehoben worden. Luther

Digitized by Google

erkannte sehr wohl, daß der Choral, namentlich von der ganzen Gemeinde gesungen, ein wesentliches Erhebungs- und Erbauungsmittel sei; darum verwandte er auch viele Sorgfalt darauf, dichtete und komponirte neue Texte und Melodien, nahm aber auch viele gute alte Weisen auf, und bearbeitete oder ließ sie vierstimmig bearbeiten. Was er angeregt hatte, trug gute Früchte; die Begeisterung für den Choral wuchs immer mehr und mehr, und in dem Zeitraum von über 150 Jahren sind über 2000 neue Choralmelodien verfertigt worden, denn jeder Kantor setzte Ehre und Pflicht darein, für seine Gemeinde erbauliche Weisen zu ersinnen. — Für die harmonische Behandlung des Chorals sind mehrere eigene Regeln aufgestellt worden, für die sich heutzutage keine erklärbaren Gründe mehr auffinden lassen, um die sich aber auch kein Mensch mehr kümmert. So z. B. soll der Choral in der antiken Tonart gesetzt und dieser gemäß modulirt werden, die Endnote eines Verses darf niemals die Terz der Harmonie bilden, es darf kein Hauptseptimen-Akkord vorkommen, die Fortschreitung zweier Stimmen in Terzen ist verboten, und was der Schrullen mehr sind. — Bekannt ist, daß beim Choral das jedesmalige Ende einer Verszeile durch eine Formate, einen Halt, bezeichnet wird, und daß zwischen jeder der Verszeilen ein kurzes Orgelzwischenspiel auf die nächste Harmonie überleitet. Letzteres findet man in manchen Choralbüchern ausgeschrieben; in den meisten Fällen jedoch hat es der Organist zu improvisiren; an manchen Orten wird es auch in neuerer Zeit ganz weggelassen, was unsers Bedünkens nur zweckmäßig ist, denn die einzelnen Verszeilen werden durch die Fermaten schon genugsam getrennt, und das Imponirende des Chorals verliert gar sehr durch diese eingestreuten melodischen, wohl auch oft nur modulatorischen Fetzen und Flicken.

Choralbuch, ist die Sammlung der in irgend einer Kirche oder Gemeinde üblichen Choralmelodien. Die Einrichtung der Choralbücher ist verschieden; einige haben eine vollständig ausgesetzte harmonische Begleitung, andere nur den Baß mit der nöthigen Generalbaß-Bezifferung; in einigen sind auch, wie schon oben unter Choral bemerkt ist, die Zwischenspiele beigegeben. — Gute Choralbücher haben unter verschiedenen Anderen herausgegeben: Knecht, Häßler, Kittel, Hiller, Vierling, Umbreit, Rink, Becker, Schneider, Schicht, Naue, Schwenke.

Choralgesang, s. Choral.

Choralisten, s. Vicarien.

Choraliter, s. Choral.

Choralknaben, s. Currende.

Choraliter legere, s. Choral.

Choralmusik, s. Choral.

Chorda elegans, oder **characteristica**, s. Leitton.

Chorda, (griech. χορδή), der lateinische Name für Saite.

Chordae elegantiores, nannte man früher alle zur Verzierung dienenden harmoniefremden Intervalle.

Chordae essentiales, (wesentliche Saiten, Töne), nannte man früher die Tonika, Terz und Quinte einer Tonleiter.

Chordae naturales, (natürliche Saiten, Töne), hießen ehedem der unterhalbe Ton und die Sexte einer jeden Tonart.

Digitized by Google

Chordae necessāriae, (nothwendige Saiten, Töne), nannten frühere Tonlehrer die große Sekunde über einer angenommenen Tonika und die Sub-Dominante oder vierte Klangſtufe.

Chordaulodion, ein von Friedrich Kaufmann aus Dresden erfundenes automatiſches Inſtrument, deſſen innere Einrichtung nicht bekannt geworden iſt. Es ahmte faſt alle Orcheſterinſtrumente nach, und ſpielte mehrere vollſtändige Stücke.

Chordirektor, heißt beim Theater derjenige, welcher das Einſtudiren der Chöre zu beſorgen hat.

Chordometer, Saitenmeſſer, ſ. Bezug.

Chordotonon, iſt ein anderer Name für Monochord, ſ. d.

Chorgeſang, ſ. Chor.

Choriambus, iſt in der Verskunſt ein aus einem Trochäus (— ⏑) und Jambus (⏑ —) zuſammengeſetzter Fuß: — ⏑ ⏑ —, alſo aus zwei Kürzen zwiſchen zwei Längen beſtehend; ſeinen Namen hat er von ſeiner faſt tanzenden Bewegung. In Noten ausgedrückt würde er lauten:

Beiſp. 74. oder oder

Chörig, ſ. Chor.

Chorion, nannten die Griechen denjenigen Nomos, der der Göttin Cybele zu Ehren geſungen wurde, und den Olympos aus Phrygien zum Verfaſſer gehabt haben ſoll.

Choriſt, Einer der im Chor mitſingt, beſonders am Theater, und dafür ſehr ſchlecht bezahlt wird.

Choriſt-Fagott, ſ. Dolcian.

Chorodidaskālos, oder **Choroſtātes**, nannten die Griechen denjenigen, der die Chöre einübte, oder auch wohl verfaßte.

Choron, (ſpr. Korong), Alexandre Etienne, geb. den 21. Oct. 1772 zu Caen, wo ſein Vater Directeur des fermes (Direktor d. Pachtungen) war. Schon in ſeinem 15. Jahre hatte er ſich eine vorzügliche wiſſenſchaftliche Bildung erworben, aber mit der Tonkunſt, der er durch Wort und That ſpäter ſo förderſam geworden iſt, konnte er ſich in den zwanziger Jahren ſeines Alters erſt zu beſchäftigen anfangen, denn ſein Vater hatte ihm hartnäckig alles Muſiktreiben während der Schul- und Studienzeit unterſagt. Die erſten praktiſchen Uebungen in der Harmonie und Kompoſition machte er unter der Leitung des Abbé Roze und bei Boneſi; vorher hatte er aber ſchon viele theoretiſche Schriften durchgeleſen, und ſogar auch, um Rameau's Syſtem beſſer zu verſtehen, die Mathematik gründlich ſtudirt. Er war alſo den ziemlich ungewöhnlichen Weg von der Theorie zur Praxis gegangen, während Andere das umgekehrte Verfahren naturgemäß wählen. Durch Boneſi hatte Ch. aber auch noch den Vortheil, die italieniſchen Muſikſchriftſteller kennen zu lernen, und der Vergleichung der verſchiedenen Syſteme wegen, lernte er auch Deutſch, um die Theoretiker Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger verſtehen und würdigen zu können. Nach mehreren Jahren der ernſteſten Studien angegebener Art gab er im Verein mit Fiocchi, einem guten Muſiker und Geſanglehrer, die Principes d'accompagnement

Digitized by Google

Ἀλλὰ τὸ μὲν ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς, ἀλαζονείας ἐστὶ καὶ ἀπάτης καὶ ἀφροσύνης· τὸ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς, ἀρετῆς ἐστὶ καὶ σοφίας καὶ εὐφροσύνης. Ἀλλὰ τὸ μὲν ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς, ἀλαζονείας ἐστὶ καὶ ἀπάτης καὶ ἀφροσύνης· τὸ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς, ἀρετῆς ἐστὶ καὶ σοφίας καὶ εὐφροσύνης. Ἀλλὰ τὸ μὲν ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς, ἀλαζονείας ἐστὶ καὶ ἀπάτης καὶ ἀφροσύνης· τὸ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς, ἀρετῆς ἐστὶ καὶ σοφίας καὶ εὐφροσύνης. Ἀλλὰ τὸ μὲν ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς, ἀλαζονείας ἐστὶ καὶ ἀπάτης καὶ ἀφροσύνης· τὸ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς ἐπαίρεσθαι, ἐὰν μὴ ἐπὶ τοῖς ἐν τῷ βίῳ δοκοῦσιν ἀγαθοῖς ἐπαίρηται, ἀλλὰ ἐπὶ τοῖς ἀληθινοῖς ἀγαθοῖς, ἀρετῆς ἐστὶ καὶ σοφίας καὶ εὐφροσύνης.

er zu spät damit angefangen hatte; so zeigte er sich namentlich als Dirigent ziemlich unbehülflich, was um so wunderbarer ist, da er die Gabe des Einstudirens in so hohem Grade besaß, und ungeübte Massen außerordentlich zu beleben verstand. Zu bedauern ist, daß seine außerordentliche Thätigkeit und sein Eifer für die Kunst zumeist immer an der Ungunst der Zeitumstände scheiterte, und daß die letzteren ihn zu einer Zerstückelung seiner Fähigkeiten und zu einem Umherschweifen von einer Idee zur andern zwangen. Außer den schon oben angeführten Werken Ch's. sind noch zu nennen: Méthode élémentaire de Musique et de Plain-chant à l'usage des Séminaires et des maîtrises de cathédrales, Paris 1811; Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'institut impériale de France sur l'ouvrage de Mr. Scoppa, intitule: Des vrais principes de versification, Paris 1812; Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique. Paris 1819; Méthode de Chant á l'usage des élèves de l'école royale de chant, Paris 1821, (wovon aber nur das erste Heft erschienen ist); Solfeges élémentaires, contenánt les premières leçons de lecture musicale, à l'usage des commençans, Paris 1820; Méthode concertante élémentaire de Musique, à trois parties, Paris 1820; Bearbeitungen und Uebersetzungen von Albrechtsberger's theoretischen Schriften, von Azopardi's Musiklehre, von Francoeurs Traité général des voix et des instrumens d'orchestre etc.; viele kleinere Schriften über Elementar-Musikunterricht; Choralbücher; Kirchenstücke; Romanzen; von vielen anderen, namentlich theoretischen Werken, sind nur die Prospekte erschienen; theils hatte er keine Zeit, um die angekündigten Werke zu vollenden, theils ließ er Angefangenes liegen, weil ihm dazwischen ein anderer Plan, eine andere Idee durch den Kopf ging, und er sich nun mit fieberhaftem Eifer auf das Neue warf, ohne erst das Alte zu Ende gebracht zu haben. Auf diese Weise ist nach der Versicherung von Zeitgenossen ein Werk nur Fragment geblieben, welches vollendet Ch's. bedeutendste Leistung abgegeben hätte; dieses ist: Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique.

Chorpräfekt, ist bei den protestantischen Kirchen- und Schulchören derjenige, welcher dieselben einzuüben, und in Abwesenheit des Kantors oder Musikdirektors auch zu dirigiren hat.

Chorregent, oder Regens Chori, wird in der katholischen Kirche derjenige genannt, welcher die Chöre einübt und dirigirt.

Chorsänger, s. Choriſt.

Chorstörer, (lat. turbātores chori), waren vor Alters in einigen Klöstern angestellte Individuen, deren Funktion darin bestand, die feierlichsten Stellen des Chorgesangs durch ein widerliches und unangenehmes Geplärre zu verunstalten oder zu unterbrechen. Den Grund und Zweck dieser Einrichtung kann man nicht mehr nachweisen.

Chorton, oder **Orgelton,** ist diejenige Stimmung, welche früher für die Orgeln gebräuchlich war, und sich insofern vom Kammerton (s. d.) unterschied, als sie um einen ganzen Ton höher war als der letztgenannte. Ganz alte Orgeln waren sogar in dem sogenannten Cornet-Ton gestimmt, welcher eine kleine Terz höher war als der Kammerton. Als Grund für die höheren Stimmungen der Orgeln

Digitized by Google

geben Einige (z. B. Knecht) an: daß in den Kirchen, als den meiſt großen Räumen, der Ton recht durchdringen ſollte. Jetzt, wo die Kammertonſtimmung ſo hoch hinaufgeſchraubt iſt, hat man nicht mehr nöthig, die Orgeln im Chorton zu ſtimmen; ja es iſt zumeiſt ſchon eingetreten, daß der heutige Kammerton gegenüber den Orgeln Chorton geworden iſt.

Chorus, ſ. zunächſt Chor; dann iſt es auch der Name eines längſt veralteten Blasinſtrumentes mit einem Mundſtück und in der Mitte zwei auswärts gebogene Röhren, die ſich wieder in einen Schaltrichter vereinigten. Eine Abbildung dieſes Inſtruments befindet ſich in Prätorius' Synt. Mus. Bd. II. Tafel 32.

Chotek, Franz Xaver, geb. den 22. Oct. 1800 zu Liebiſch in Mähren, wo ſein Vater Schullehrer war, und ihm auch den erſten Unterricht im Singen, Klavier- und Violinſpiel ertheilte. Nachdem er das Gymnaſium zu Freiburg beſucht hatte, ging er im J. 1819 nach Wien, und ſtudirte daſelbſt bis 1824 Philoſophie und Jurisprudenz; eine unbezwingliche Neigung zur Kunſt ließ ihn die wiſſenſchaftliche Carriere aufgeben und er ſtudirte von 1824 an Muſik zuerſt unter dem Hoforganiſten Henneberg und dann unter deſſen Nachfolger Simon Sechter. Nach und nach ſchwang er ſich zu einem der geachtetſten Klavierlehrer Wien's hinauf. Geſt. iſt er im Mai des Jahres 1852 in genannter Stadt. (Unterhaltende und inſtruktive Klavierſachen, z. B. Rondo's, Variationen, Fantaſien, Tänze ꝛc.)

Chresis, ein Theil der Melopöie der alten Griechen, welcher die Anordnung der Tonfolgen behufs einer guten Modulation und angenehmen Melodie in ſich begriff.

Chreſtien, (ſpr. Kretjeng), Charles Antoine, um die Mitte des 18. Jahrh. Muſiker in der Kapelle des Königs von Frankreich. 1751 kamen in Paris von ihm heraus: Pièces de différens auteurs, mises en trios pour Violons. Im J. 1760 wurde auch von ihm die komiſche Oper: Les précautions inutiles, aufgeführt.

Chretien, (ſpr. Kretjeng), Gilles Louis, im J. 1754 in Verſailles geboren, trat in ſeinem 22. Lebensjahre als Violoncelliſt in die königliche Kapelle, und wurde als ein Spieler von vieler Fertigkeit, aber nur geringem Ausdruck bezeichnet. Durch die Revolution verlor er ſeine Stelle, trat aber im J. 1807 in die Kapelle des Kaiſers Napoleon. Geſt. iſt er den 4. März 1811. Kurz nach ſeinem Tode erſchien von ihm ein Elementar-Werk: La musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical. Das Buch hat, da es durchaus unpraktiſch iſt, kein Glück gemacht.

Chriſte, wird der zweite Abſchnitt des erſten Theiles (Kyrie) einer Meſſe genannt, der aus den Textworten: Christe eleison (Chriſtus, erbarme Dich!) beſteht.

Chriſtenius, Johann, um's Jahr 1610 Hofkantor in Altenburg, aus Buttſtädt in Thüringen gebürtig, und zu ſeiner Zeit beliebter Komponiſt ein- und mehrſtimmiger weltlicher und geiſtlicher Lieder. (Muſikaliſche Melodien mit 4 Stimmen geſetzt, Leipzig 1616; Gulden Venus-Pfeil, in welchem zu finden neue weltliche Lieder, teutſche u. polniſche Tänze, Leipzig 1619; Selectissima et nova cantio etc., ſechsſtimmig, Jena 1609; Symbola Saxonica, fürſtlicher Perſonen tägliche Gedenkſprüche mit 3 Stimmen geſetzt, Leipzig 1620, u. ſ. w.)

Chriſtianelli, Filippo, zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeiſter zu Aquileja

im Königreich Neapel, hat im J. 1626 zu Venedig herausgegeben: Salmi a cinque voci.

Christmann, Johann Friedrich, geb. zu Ludwigsburg am 10. Sept. 1752, zeigte schon in früher Jugend Empfänglichkeit für Wissenschaft und Kunst, und hatte Gelegenheit, seinen Geschmack durch das Anhören vieler Mitglieder der damals vortrefflichen Kapelle des Herzogs von Würtemberg, die öfter im Hause seines Vaters zusammenkamen, zu bilden. Als er als zehnjähriger Knabe auf das Gymnasium nach Stuttgart geschickt wurde, hatte er schon einen guten Grund im Klavier- und Flötenspielen gelegt, und vervollkommnete sich in seinen Erholungsstunden immer mehr und mehr, so daß er sogar auch vor dem Herzog in einem Flötensolo sich produciren konnte. In Tübingen studirte er hernach Theologie, trieb aber dabei immer fleißig Musik, und 1777 war er in Winterthur als Hofmeister; hier verfaßte er in seinen Freistunden sein „Elementarbuch der Musik", das bei Voßler in Speier im J. 1782 herausgegeben wurde, und vielen Eingang fand, sowie er auch seine ersten Gesänge zu dieser Zeit herausgab. Vorher, im J. 1779, hatte er das Unglück beim Experimentiren mit entzündlicher Luft, die damals wegen der Luftschifffahrt alle Welt beschäftigte, ein Auge zu verlieren. Nachdem er einige Zeit als Hofmeister in Karlsruhe gelebt hatte, wo er die Bekanntschaft Vogler's und Schmidtbauer's machte, wurde er im J. 1783 als Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg angestellt, und beschäftigte sich eifriger denn je mit musikalischen Dingen, bis ihn im J. 1819 der Tod abrief. Seine Kompositionen, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, bestehen zumeist in Liedern und Gesängen, dann auch in einigen Sachen für Klavier und für Flöte; außerdem hatte er auch bedeutenden Antheil an dem Choralbuch zum neuen würtembergischen Gesangbuche, das er mit Knecht zusammen herausgab (Stuttgart 1799). Im J. 1789 erschien der zweite Theil seines obenerwähnten „Elementarbuches", die Lehre vom Generalbaß enthaltend; in der bei Voßler erschienenen „musikalischen Blumenlese" sind Kompositionen von ihm enthalten, in der bei demselben Verleger herausgekommenen musikalischen Realzeitung viele Aufsätze, und namentlich in die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung hat er viel Schätzenswerthes geliefert.

Christo, Joao de, ein portugiesischer Mönch, geb. zu Lissabon im Anfang des 17. Jahrh., und gest. zu Alcobaça den 30. Juli 1654, war ein geschickter Orgelspieler und Komponist. Von seinen Sachen werden als in Manuscript vorhanden angeführt: Texto de Paixoëns, que se cantao na Semana Santa, composto a 4 vozes; Calendas do Natal e de S. Bernardo.

Christo, Luiz de, ein portugiesischer Karmelitermönch und Organist seines Klosters zu Calçado, geb. zu Lissabon im J. 1625, und in erwähntem Kloster 1693 gestorben. In Manuscript sind von ihm vorhanden: Praxoens dos quattro Evangelistas a 4 vozes; Licoens de defuntos, motetes e vilhancicos.

Christophori, ein zu Anfang des vorigen Jahrh. in Florenz lebender Tonkünstler, soll, wie von Etlichen irrig behauptet wird, zuerst im J. 1718 das Pianoforte erfunden haben.

Chroma, s. Croma.

Chromameter, nannten die Instrumentenmacher Roller und Blanchet in Paris

Digitized by Google

ein von ihnen im J. 1828 bekannt gemachtes Werkzeug, welches das Stimmen des Pianoforte erleichtern und namentlich die Mühe des Temperirens erſparen ſolle, indem es die ganze chromatiſche Tonleiter (daher auch der franz. Name Chromamètre) angiebt, nach deren Tonhöhe das Klavier eingeſtimmt wird. Es beſteht aus einem vertikalen Monochord, welcher vermittels einer Taſte zum Tönen gebracht wird; am obern Theile befindet ſich ein beweglicher Steg, welcher durch eine Feder auf verſchiedene mit C, Cis, D, Dis u. ſ. w. bezeichnete Striche geſtellt und befeſtigt werden kann, ſo daß die Saite, je nachdem der Steg geſtellt wird, immer den vorgeſchriebenen Ton angiebt, nach welchem dann der Stimmer den correſpondirenden Ton des Pianoforte im Einklang zu ſtimmen hat. — Je nachdem man dem Pianoforte eine höhere oder tiefere Stimmung geben will, wird auch die Saite des Chromameters höher oder tiefer geſtimmt.

Chromatiſche Töne, heißen alle von den ſieben urſprünglichen Tonſtufen c, d, e, f, g, a, h hergeleiteten und aus dieſen durch Erhöhung oder Erniedrigung entſtandenen Töne, z. B. von c — cis oder ces, von e — eis oder es u. ſ. w. Die hinzugefügten Silben is und es nennen Einige auch die chromatiſchen Silben. Der Ausdruck chromatiſch iſt vom Griech. χρῶμα, die Farbe, hergenommen, und bedeutet alſo farbig, gefärbt, weil die Griechen nach Einigen die chromatiſchen Töne mit farbigen Zeichen notirten; nach Anderen ſollen ſich erſt in mittelalterlichen Tabulaturen farbige Notirungen für chromatiſche Töne vorfinden.

Chromatiſche Tonleiter, heißt die Folge aller Tonſtufen mit ihren dazwiſchenliegenden Halbtönen, alſo aufwärts:

Beiſp. 75.

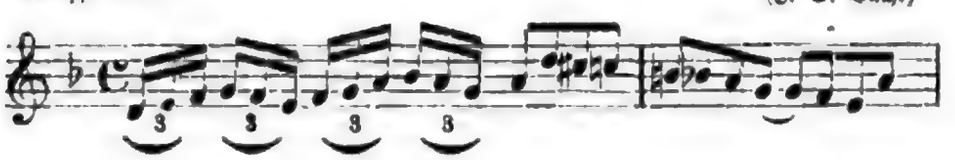
und abwärts:

Beiſp. 76.

Chromatiſches Tongeſchlecht, hieß bei den Griechen diejenige Tonleiter, die aus Tetrachorden von zwei Halbtönen und einem Anderthalbton (z. B. h c des e) zuſammengeſetzt war. Näheres ſ. bei Griechiſche Muſik.

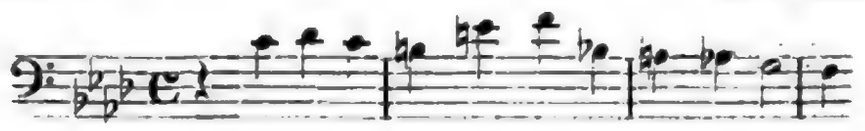
Chromatiſche Fugenſätze, nannten ältere Tonlehrer diejenigen Fugenthema's, welche mehrere der zu Grunde liegenden Tonart fremde Töne enthalten, z. B.:

Beiſp. 77. (J. S. Bach.)



oder

Beiſp. 78. (J. S. Bach.)



Digitized by Google

Chryſantiniſche Spiele, waren Feſte, welche die Griechen von Sardes, der Hauptſtadt Lydiens, abhielten, und bei denen auch muſikaliſche Wettſtreite vorkamen.

Chryſogon, war ein berühmter Sänger des alten Griechenlands, ungefähr zu Chriſti Zeit lebend; nach Plutarch hätte er ein eigenes Inſtrument erfunden, mit dem er ſeinen Geſang begleitete.

Chryſoſtomus, Johannes, der Heilige, ein berühmter Kirchenvater, geb. im J. 344 zu Antiochien, und 407 zu Comana im Pontus geſt., hat in Konſtantinopel, wo er ſeit 397 Patriarch war, den Kirchengeſang eingeführt.

Chwatal, Franz Xaver, geb. den 19. Juni 1808 zu Rinnburg in Böhmen, wurde von ſeinem Vater, der ein guter Dilettant und Orgelbauer war, im Klavierſpielen unterrichtet, und ſpielte ſchon in ſeinem achten Jahre öffentlich. Von 1822 bis 1835 lebte er in Merſeburg, und von hier aus war es auch, wo er ſeine erſten Klavierkompoſitionen in die Welt ſchickte; augenblicklich lebt er als Muſiklehrer in Magdeburg. Außer einigen umfangreichern Sachen für Klavier, und Liedern, hat er meiſt kleine inſtruktive Rondo's, Fantaſien, Variationen u. ſ. w. komponirt, die recht brauchbar ſind.

Ciaconna, (ſpr. Tſchakonna), oder Chaconne, (ſpr. Schakonn'), ein jetzt veralteter, und urſprünglich aus Italien ſtammender Tanz von mäßig langſamer Bewegung, im $^3/_4$ Takt und mit fühlbaren rhythmiſchen Einſchnitten. Als Kunſtform gehört die C. eigentlich in die Kategorie der Variationen, denn ein kurzes Thema wird in ihr verſchiedentlich variirt, und zur Abwechslung iſt mitunter ein melodiſcher Zwiſchenſatz eingeſchoben. Ein Muſter von einer C. lieferte Joh. Seb. Bach in einer ſeiner Sonaten für Violin-Solo; der Satz iſt auch von Mendelsſohn mit einer Klavierbegleitung verſehen und in dieſer Form ſehr beliebt geworden.

Ciaja, (ſpr. Tſchiaja), Azzolin Bernardino della, geb. zu Siena den 21. Mai 1671, hat ſich zugleich als Komponiſt, Orgelſpieler und Orgelbauer berühmt gemacht. Zu Bologna ſind im J. 1700 von ihm herausgekommen: X Salmi a 5 voci con 2 Violini obligati e Violetta a bene placito. Im J. 1733 vollendete er die Orgel von St. Stefano in Piſa, welche als eine der vorzüglichſten in ganz Italien gilt.

Ciampi, (ſpr. Tſchampi), Francesco, Violinvirtuos und Komponiſt, geb. zu Maſſa im J. 1704, begab ſich 1728 nach Venedig, wo ſeine meiſten Opern aufgeführt und ſehr beliebt wurden; die bekannteſten davon ſind: Onorio, Adriano in Siria, il Negligente, Catone in Utica, Gianguir, Amore in Caricatura, Antigono. Burney führt auch mit großem Lobe eine Meſſe und ein Miſerere von C. an.

Ciampi, Legrenzio Vincenzo, Komponiſt vorzüglich von Opern, geb. in einem Dorfe bei Piacenza im J. 1719, in welch letzterer Stadt er auch ſeine Studien unter dem Kapellmeiſter Rondini machte. Als noch ſehr junger Menſch ließ er die Opern l'Arcadia in Brenta und Bertoldo alla corte aufführen, welche einen großen Erfolg hatten. Im J. 1748 ging C. mit einer italieniſchen Operngeſellſchaft nach London, und ließ daſelbſt folgende Opern aufführen: I tre Cicisbei ridicoli, Adriano in Siria, il Trionfo di Camilla, Didone, und das Paſticcio Tolomeo. Dann publicirte er noch: Trio's für 2 Violinen und Baß, Oboenkonzerte, italieniſche Geſänge und Ouvertüren für Orcheſter.

Digitized by Google

Cianchettini, (ſpr. Tſchankettini), Veronika, Schweſter des berühmten Klavierſpielers Duſſek, geb. in Böhmen im J. 1779, lernte ſchon frühzeitig bei ihrem Vater Klavierſpielen und wurde eine gute Virtuoſin. Als ſie 18 Jahre alt war, berief ſie ihr Bruder nach London, wo ſie eine geſuchte Lehrerin wurde. Auch hat ſie einige Sonaten und Konzerte komponirt.

Cianchettini, Pio, der Sohn der Vorigen, geb. zu London den 11. December 1799, zeigte ſchon im vierten Jahre Anlagen zur Muſik, und ſeine Mutter unterrichtete ihn im Klavierſpielen und in der Harmonie; ſeine Fortſchritte waren ſo bedeutend, daß er ſchon im fünften Jahre auf dem Theater in London ſich mit einer ſelbſtkomponirten Sonate und improviſirten Variationen konnte hören laſſen. Seine wunderbaren Fähigkeiten verſchafften ihm den Beinamen des „engliſchen Mozart" in Holland, Deutſchland und Frankreich, die er mit ſeinem Vater bereiſte; auch ſprach und ſchrieb er ſchon in ſeinem achten Jahre mit Korrektheit die vier Sprachen: Deutſch, Franzöſiſch, Italieniſch und Engliſch. Doch wie das wohl zuweilen zu geſchehen pflegt, aus dem Wunderkinde iſt nicht der außerordentliche Künſtler geworden, den man erwartete; C. blieb ſtehen und leiſtete als Mann nur Mittelmäßiges. Auf den Reiſen der Catalani in England begleitete er dieſe Sängerin als Klavierſpieler, und ſchrieb auch einige Arien für ſie. Komponirt hat er: Klavierkonzerte, Fantaſien und Variationen für daſſelbe Inſtrument, Lieder und Geſänge, Arien, eine Kantate über Worte aus Milton's verlornem Paradies, ein dreiſtimmiges Benedictus ꝛc.

Cibber, Suſanne Marie, Sängerin und vortreffliche Schauſpielerin in London, geb. daſelbſt im J. 1716. Sie war eine Schweſter des Dr. Arne (ſ. d.) und wurde von dieſem auch gebildet. Im J. 1734 heirathete ſie den Theophilus Cibber, einen Sohn des berühmten Collay Cibber, unter deſſen Leitung ſie ſich zu einer ausgezeichneten Schauſpielerin heranbildete; der außerordentliche Beifall, den ſie als ſolche erntete, veranlaßte ſie im J. 1736 der Oper zu entſagen, und nur noch im recitirenden Drama aufzutreten. Geſtorben iſt ſie im J. 1766. — Burney rühmt ihren gefühlvollen Geſang, ſagt aber auch zu gleicher Zeit, daß ihre muſikaliſchen Kenntniſſe nur mittelmäßig geweſen ſeien.

Cibbini, Madame Katharina, geb. um's J. 1790 in Wien als Tochter des Hofkapellmeiſters Leopold Kotzeluch, eine ausgezeichnete Klaviervirtuoſin und auch Komponiſtin für ihr Inſtrument. Sie wurde von ihrem Vater zuerſt im Klavierſpielen und in der Muſik überhaupt gründlich unterwieſen, genoß aber ſpäter auch den Unterricht des berühmten Clementi. Um's Jahr 1812 vermählte ſie ſich mit dem Hofgerichts-Advokaten Cibbini, und nannte ſich dann Cibbini-Kotzeluch. Nach 1820 gab ſie das Spielen in der Oeffentlichkeit auf, nachdem ſie Kammerfrau der verwittweten Kaiſerin von Oeſterreich geworden war. Gedruckt ſind von ihr: Variationen, Impromptu's, Divertiſſements, Polonaiſen u. ſ. w.

Cibulka, zuweilen auch Zibulka geſchrieben, M. A. Louis, ein Böhme, geb. um 1770, bildete ſich in Prag zu einem guten Harmonikaſpieler, Sänger und leidlichen Komponiſten. Im J. 1794 war er als Correpetitor am Theater in Gratz, vier Jahre darauf als Muſikdirektor am deutſchen Theater in Ofen-Peſth, und 1810 wird er als Direktor und Unternehmer dieſes Theaters genannt, dirigirte aber auch die Opern am Flügel. Von ſeinen Kompoſitionen wurden namentlich die Tänze

Digitized by Google

geſchätzt; außerdem hat er Lieder, Variationen für Klavier u. ſ. w. verfaßt. Seine Frau war eine brave Sängerin, die noch im J. 1821 in Peſth engagirt war.

Cieco, Francesco, ſ. Landino.

Ciera, (ſpr. Tſchera), Ippolito, ein Dominikaner, geb. zu Venedig um's J. 1512 und noch im J. 1569 lebend, hat zu Venedig im J. 1554 herausgegeben: Madrigali del Labirinto a quattro voci. In der Sammlung: Il bel Giardino di fiori musicali, Venedig 1587, findet man auch zwei Madrigalen von C.

Cifolelli, (ſpr. Tſchi—), Giovanni, ein ital. Tonkünſtler, der ſich aber um 1764 in Frankreich niederließ, hat in Paris in den Jahren 1770 und 1774 die Opern l'Italienne und Perrin et Lucette aufführen laſſen; auch hat er eine Mandolin-Schule herausgegeben.

Cifra, (ſpr. Tſchifra), Antonio, im Kirchenſtaat um 1675 geb. und Schüler des Paleſtrina und Bernardo Nanino, war zuerſt Kapellmeiſter an der Kirche des deutſchen Collegii in Rom, dann um 1610 in Loretto und 1620 an S. Giovanni in Laterano, wo er aber nur zwei Jahre blieb, und dann in die Dienſte des Erzherzogs Karl, Bruders des Kaiſer Ferdinand II. trat. Im J. 1629 kehrte er wieder nach Loretto zurück, und blieb daſelbſt bis an ſeinen Tod. Er hat viele und vortreffliche Sachen komponirt, z. B. Motetten, Pſalmen, Meſſen, Litaneien, Vespern und ſonſtige Kirchenſtücke, auch Weltliches, z. B. Madrigalen, Scherzi ed Arie a 1, 2, 3 e 4 voci per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile stromento. Nach dem Tode C's. ließ Antonio Poggioli 1638 in Rom 10 Sammlungen Concerti ecclesiastici drucken, die über 200 Motetten von C. enthalten, und denen auch ſein Bildniß beigefügt iſt.

Cima, (ſpr. Tſchima), Giovanni Paolo, geb. um 1570, ein zu ſeiner Zeit vortrefflicher Orgelſpieler und Kapellmeiſter an St. Celſo in Mailand. Gedruckt ſind von ihm: Motetti a quattro, Mailand 1599; Ricercate per l'organo, ebendaſelbſt 1602; Canzone, Consequenze e Contrappunti doppii, a 2, 3 e 4, Mailand 1609; Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5 e 8 voci, con partitura, Mailand 1610. Hauptſächlich berühmt war C. wegen ſeiner Fertigkeit im Komponiren von Kanons.

Cima, Andrea, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jahrh., war zuerſt Organiſt und Kapellmeiſter an der Kirche della Rosa in Mailand, nachher aber Kapellmeiſter an Sta. Maria Maggiore in Bergamo. In den Jahren 1614 und 1627 ſind in Mailand und Venedig Kirchenkonzerte von ihm im Druck erſchienen. — Es hat noch Einige des Namens Cima gegeben, die wir in Kürze anführen wollen: 1) Annibale C., von dem man Madrigalen in der Sammlung: De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali etc., Venedig 1586 findet; 2) Giovanni Battiſta C., in den letzten Jahren des 16. Jahrh. geb. und Organiſt an der Kirche S. Nazario in Mailand, geſt. in der kleinen Stadt Sondrio im Veltlin, wohin er ſich zurückgezogen hatte, in ſeinem 60. Jahre; 1626 ſind in Mailand zwei Bücher Kirchenkonzerte von ihm erſchienen; neben der Muſik trieb er auch Aſtrologie und baute Sonnenuhren; 3) Tullio C., geb. zu Roncilio zu Ende des 16. Jahrh., von ihm ſind zu Venedig erſchienen: Sacrae cantiones, magnificat etc., 2, 3 et 4 vocum.

Digitized by Google

Cimador, (spr. Tschi—), Giovanni Battista, geb. zu Venedig im J. 1761 aus einem edlen Geschlecht, studirte schon sehr früh Musik und wurde geschickter Klavier-, Violin- und Violoncellospieler. Im J. 1788 ließ er in seiner Vaterstadt ein Intermezzo „Pygmalione" aufführen; doch muß der Erfolg ein nicht sehr großer gewesen sein, oder er war unzufrieden mit sich selbst — genug, er gab das Komponiren auf, und wirkte blos noch als Lehrer. Als solcher ließ er sich im J. 1791 in London nieder und gab daselbst Gesangunterricht. Gest. ist er um das J. 1808 in genannter Stadt. (Duo's für 2 Violinen und für Violine und Viola, einige Gesangstücke, Arrangement von 6 Mozart'schen Sinfonien für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello, Contrabaß und Flöte ad libitum.)

Cimarosa, (spr. Tschi—), Domenico, einer der ausgezeichnetsten italienischen Opernkomponisten, und überhaupt einer der begabtesten Musiker, die je gelebt haben, geb. zu Aversa im Königreich Neapel (nach Anderen in der Stadt Neapel selbst) im J. 1754 (nach Einigen 1755) von armen Eltern. Seine Jugendgeschichte wird verschieden erzählt; die Einen meinen, er sei zu einem Bäcker in die Lehre gethan worden, und habe öfter in das Haus des berühmten Sängers Aprile Brod tragen müssen; bei Gelegenheit einer Stunde, die der Genannte einem jungen Mädchen gab, habe er den Bäckerjungen eifrig lauschend hinter der Thür gefunden, und sei hinter dessen Musikliebe, und nach einigen Versuchen hinter dessen Talent gekommen, habe ihn auch durch seine Vermittelung in das Konservatorium della Pietà gebracht, und ihm selber Gesangunterricht ertheilt. Andere behaupten, daß ein Pater Porzio, Beichtvater von C's. Mutter und zugleich Organist seines Klosters auf die glücklichen Anlagen des Knaben aufmerksam geworden sei, ihm den ersten Musikunterricht ertheilt, und ihn in's Konservatorium Sta. Maria di Loretto gebracht habe. Welche von diesen beiden Lesarten die richtige sei, muß dahingestellt bleiben; es ist auch ganz gleichgültig, in welchem Konservatorium, unter welchem Lehrer — denn ob unter Fenaroli oder Sacchini, darüber sind auch die Meinungen verschieden — und auf wessen Veranlassung C. seine Hauptstudien gemacht hat; genug, daß er sie überhaupt gemacht hat, und zwar mit Erfolg. Ist es auch vorab nicht möglich, seine Entwicklungsgeschichte genau zu verfolgen, so zeigt sich doch in allen seinen Werken die schönste Vereinigung von Genie und Studium, und jene sorgsame Ausbildung, durch die das Genie erst in seine richtige Bahn gelenkt wird, und ohne die es in Zügellosigkeit und Unschönheit verfällt. — In seinem 19. Jahre gab C. der Bühne seine erste Arbeit, und zwar die Burleske la Baronessa Stramba, die einen ungemeinen Succeß hatte, und der Welt ahnen ließ, was sie noch von C. zu erwarten hatte. Das Jahr darauf (1774) ging er nach Rom und schrieb L'Italiana in Londra; nach dem Karneval kehrte er wieder nach Neapel zurück, wo er la finta Parigina und la finta Frascatana lieferte. Das J. 1775 brachte Il fanatico per gli antichi Romani, und das J. 1776 il Pittor parigino und i due Baroni, die für Rom komponirt waren. Der Enthusiasmus für Paisiello war zu dieser Zeit gerade auf seiner Höhe, und alle Welt jauchzte diesem Meister ihren Beifall zu; C. gerade in seiner frischesten Kraft, scheute sich nicht, mit dem Ruhmgekrönten in die Schranken zu treten, und schrieb im J. 1777—79 die Opern: I finti Nobili, l'Armida immaginaria und gli Amanti comici, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. 1779 war er wieder in Rom

Digitized by Google

und setzte in diesem einen Jahre: il ritorno di Don Calandrino, Cajo Mario (eine seiner schönsten Produktionen), il Mercato di Malmantile, l'Assalone und la Giuditta. In die Jahre 1780—87 fallen 21 Opern, darunter die reizende Ballerina amante, il Convito di pietra (welche in Venedig einen solchen Enthusiasmus erregte, daß der Komponist nach der ersten Vorstellung im Triumph unter Fackelschein nach Hause geleitet wurde), l'Olimpiade, Giannina e Bernardone, il Sacrifizio d'Abramo, u. s. w.; außerdem fallen in diese Zeit noch mehrere Arbeiten für die Kirche, darunter ein Requiem und einige Kantaten. C's. Ruf war jetzt über ganz Europa verbreitet, und man staunte über die ungeheure Fruchtbarkeit des Komponisten, der in jeder neuen Produktion originell, erfindungsreich und geistvoll sich erwies. Katharina II. von Rußland bot ihm die Stelle eines kaiserlichen Kammerkomponisten an, und er reiste auch zu Anfang des Jahres 1787 nach Petersburg; unterwegs, in Turin, komponirte er noch il Valdomiro, der eine glänzende Aufnahme fand. In Petersburg angekommen machte er sich sogleich an die Arbeit, und in kurzer Zeit lieferte er la Vergine del Sole, la Felicità inaspettata, la Cleopatra, und l'Atene edificata; außerdem komponirte er noch während der Zeit seines Aufenthalts in der russischen Hauptstadt über 200 einzelne Stücke für den Hof, und für den Fürsten Potemkin die große Kantate la Serata non proveduta. Indessen fing seine Gesundheit an unter den Einflüssen des nordischen Klima's zu leiden, und er beschloß, einen mildern Himmelsstrich aufzusuchen. Er wählte Wien, und kam daselbst Ende des Jahres 1792 an. Kaiser Leopold II. nahm ihn mit offenen Armen auf, und ernannte ihn mit einem glänzenden Gehalte zu seinem Hofkapellmeister. In Wien war es auch, wo C. sein Meisterwerk il Matrimonio segreto schuf; es war dies eine Steigerung, wie man sie von einem Genie nur erwarten kann, denn über 70 Opern waren dem Matrimonio segreto schon vorausgegangen, außerdem noch eine ungeheure Menge Kompositionen anderer Gattungen, und nun kam noch dieses Leben und Geist sprudelnde, in allen Theilen vollendete Werk, das zu den höchsten Mustern komischen Opernstyls gehört. Der Effekt der ersten Vorstellung war ein solcher, daß der Kaiser, nachdem er den Mitwirkenden ein Abendessen gegeben hatte, gleich die Oper noch einmal geben ließ, und sie mit nicht minderm Entzücken anhörte, als das erste Mal. Außerdem komponirte C. während seines einjährigen Aufenthaltes in Wien für den Kaiser noch la Calamità de' cuori und Amor rende sagace. Nach sechsjähriger Abwesenheit kam er im J. 1793 nach Neapel zurück; der Ruf seines Matrimonio segreto war ihm vorausgegangen, und es war auch das erste Werk, das er seinen Landsleuten wieder hören ließ. In 70 Vorstellungen drängten sich die Neapolitaner und konnten sich nicht satt hören an dem herrlichen Meisterwerke, dessen Autor mit allen erdenklichen Beifallsbezeugungen überschüttet wurde. Danach folgten bis zum Jahre 1796 die Opern: I Traci amanti, le astuzie femminili, Penelope und l'Impegno superato. 1796 ging C. nach Rom und schrieb dort i nemici generosi, und in Venedig komponirte er die Orazi e Curiazi. 1798 war er wieder in Rom und ließ dort während des Karnevals Achille all' assedio di Troia und l'Imprudente fortunato aufführen; in demselben Jahre gab er in Neapel l'Apprensivo raggirato und eine große Kantate la Felicità compita. Eine schwere Krankheit überfiel ihn darauf, und

Digitized by Google

kaum von dieſer geneſen, reiſte er nach Venedig, für welche Stadt er engagirt war, um die Oper Artemisia zu ſchreiben; aber er konnte nur den erſten Akt fertig machen, denn der Tod raffte ihn am 11. Jan. des Jahres 1801 hinweg. Ueber dieſen ſeinen Tod laufen verſchiedene und ſonderbare Gerüchte um; von einigen Seiten wird behauptet, daß er in Folge der Mißhandlungen geſtorben ſei, die er im Kerker habe erdulden müſſen, in welchen ihn die Reaktion nach der neapolitaniſchen Revolution, deren Grundſätzen er angehangen, geworfen hatte; Andere behaupten wieder, daß er gar nicht in Venedig, ſondern in Padua geſtorben ſei, und zwar an Gift; wieder nach einer andern Verſion ſoll ihn die neapolitaniſche Regierung haben erdroſſeln laſſen.

Cimbal, ſ. Hackebrett.

Cimbel, ſ. Cymbel.

Cinellen, ſ. Becken.

Cinnor, ſ. Kinnor.

Cinque, (ſpr. Tſchinque), Ermengildo, ital. Komponiſt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., hat ſich bekannt gemacht durch Kantaten, z. B. Angelica e Medoro und il sogno di Scipione, Kirchenſtücke, z. B. Stabat mater und Dies irae, Oratorien, Sonaten für 3 Violoncelle u. ſ. w.

Cinti, ſ. Damoreau.

Ciprandi, (ſpr. Tſchi—), ein vortrefflicher ital. Tenoriſt, geb. um 1738, ſang im J. 1764 in London und wurde ungemein geſchätzt, auch von Burney, der ihn wiederholt in Mailand im J. 1770 hörte. 1790 lebte er noch.

Cipriano Cornier, (ſpr. Kornjeh), geb. zu Venedig um 1750, ein vortrefflicher Violinſpieler, kam als Jüngling nach Polen, (woſelbſt er nur unter dem Namen Cipriano bekannt war), und war um 1775 Lehrer und Konzertmeiſter des Fürſten Sapieha. Er iſt ein Schüler des berühmten Nazari, und ſoll vornehmlich im Cantabile ausgezeichnet geweſen ſein. Seine Kompoſitionen, von denen jetzt wohl kaum noch etwas vorhanden iſt, waren in Polen ſehr geſucht. Geſt. iſt er zu Warſchau im J. 1789.

Cirillo, (ſpr. Tſchi—), Francesco, ein Opernkomponiſt zu Neapel um die Mitte des 17. Jahrh., von dem im J. 1654 Orontea, Regina d'Egitto und 1655 il Ratto di Elena aufgeführt wurden.

Cirri, (ſpr. Tſchirri), Giovanni Battiſta, ein Violoncell-Virtuos, geb. zu Forli um 1740, hat lange in England gelebt. Sein erſtes Werk, eine Sammlung Streichquartetten, erſchien zu Florenz im J. 1763; dieſem folgten noch mehrere Quartettſammlungen und 6 Trio's für Violine, Viola und Violoncello nach, welche letztere 1791 in Venedig herauskamen.

Cis, (ut diesis, franz. ut dièse [ſpr. Ut diehſ']), iſt der durch ein Kreuz um einen kleinen halben Ton erhöhete Ton C, und klingt in unſerm temperirten Tonſyſtem ganz gleich mit dem Ton des.

Cisis, oder **Ciscis**, iſt der um zwei kleine halbe Töne erhöhte Ton C, und klingt in unſerm temperirten Tonſyſtem mit dem Ton D ganz gleich.

Cisdur, iſt diejenige unſerer 24 Tonarten, die 7 Kreuze Vorzeichnung hat, nämlich vor c, f, d, g, e, h und a. Für ſelbſtſtändige Tonſtücke wird ſtatt des Cisdur

Digitized by Google

gewöhnlich das von ihm nur enharmoniſch verſchiedene Desdur gebraucht, weil ſich dieſes leichter lieſt.

Cis moll, iſt diejenige der Molltonarten, welche 4 Kreuze Vorzeichnung vor f, c, g und d hat, und von E dur die ſogenannte parallele Molltonart iſt.

Ciſtre, ſ. Siſtre.

Cithara, ſ. Zither.

Cither, ſ. Zither.

Clagget, Charles, Muſiker und Inſtrumentenmacher in London, daſelbſt um 1755 geb., machte ſich beſonders durch Erfindungen und Verbeſſerungen von muſikaliſchen Inſtrumenten bekannt, und hat ſogar an ſeine vielfachen Experimente in genannter Beziehung ſein ganzes Vermögen aufgewendet. Bis 1791 hatte er 13 neu erfundene und verbeſſerte Inſtrumente aufzuweiſen, welche in ſeinem Hauſe täglich, mit Ausnahme der Sonntage, von 12—4 Uhr zu ſehen waren, und die er auch öfter in Konzerten hören ließ. Darunter iſt beſonders der Teliochord zu bemerken, ein gewöhnliches Fortepiano, das aber ohne Temperatur vollkommen rein geſtimmt war. Es konnten jedoch z. B. die Töne cis, dis u. ſ. w. vermittels eines Pedaltritts in des, es u. ſ. w. verwandelt werden, dergeſtalt, daß die enharmoniſchen Rückungen dem Ohre deutlich wurden. Für 20 Pfund Sterling machte er ſich anheiſchig, dieſe Veränderung an jedem Fortepiano anzubringen, die Sache hat aber keine Verbreitung gefunden. — Ferner erfand Cl. ein doppeltes Waldhorn, das aus zwei ſo mit einander verbunden D- und Es-Hörnern beſtand, daß beide durch ein einziges Mundſtück angeblaſen wurden. Mittels einer Klappe konnte der Wind bald in das eine, bald in das andere Horn geleitet werden. Man erhielt alſo durch dieſe Verbindung freilich die ganze Scala, aber die geſtopften Töne waren nicht weggebracht, und das Stopfen ſelbſt wurde durch die beiden Schalltrichter noch ſchwieriger, noch dazu, da auch die obenerwähnte Klappe für den Wind regiert werden mußte. Auch dieſes Inſtrument hat keine Verbreitung gefunden; der Zweck, den C. erreichen wollte, wurde auch durch die ſpäter erfundenen Ventil-Hörner beſſer erfüllt. — Endlich hat C. auch eine Metallorgel konſtruirt, bei der durch Reibung in Vibration gebrachte Stahlgabeln den Ton erzeugten, welcher dem einer Harmonika glich, aber nur ſchwach war. Seine übrigen Erfindungen beſtanden in einem Stimmungsapparat nach Art des Chromameters (ſ. d.), in beweglichen Stegen für Saiteninſtrumente u. ſ. w. — lauter Sachen, die weiter keine Folgen hatten, und bei denen der Erfinder nur ſein Geld zuſetzte. Auch hat C. komponirt, und zwar Duo's für 2 Violinen, Duo's für Violine und Violoncello, und auch welche für 2 Flöten.

Clair, (ſpr. Klähr), Jean Marie le, ein ſeiner Zeit ausgezeichneter Violinſpieler, geb. zu Lyon 1697. Als armer Knabe wurde er von einer reichen Madame Mezangere erzogen, und als Jüngling widmete er ſich der Tanzkunſt, wurde in Rouen Ballettänzer, und ſpäter Balletmeiſter in Turin. Hier lernte ihn der berühmte Somis kennen, der ſein muſikaliſches Talent erkannte, und ihm auch Violinunterricht gab. Seine Fortſchritte waren ſehr bedeutend und er kam als guter Virtuoſe nach Paris, wo er noch unter Cheron Kompoſition ſtudirte. Nach einem von ihm veranſtalteten öffentlichen Konzerte wurde er als königl. Kammermuſikus angeſtellt, nahm jedoch bald wieder ſeinen Abſchied, und machte eine größere Kunſtreiſe durch Frank-

Digitized by Google

reich und Holland; von dieſer zurückgekehrt lebte er wieder in Paris, und erwarb ſich durch Unterrichtgeben und Komponiren nach und nach ein bedeutendes Vermögen. Dies erregte ſo viel Neid, daß er in der Nacht des 22. Oct. 1764, als er von einem Beſuche nach Hauſe ging, auf öffentlicher Straße ermordet wurde. Er hat viele Violinſachen hinterlaſſen, auch hat er die 1746 in Paris mit vielem Beifall aufgeführte Oper Scylla et Glaucus komponirt, deren Partitur von ſeiner Frau in Kupfer geſtochen worden iſt. — Sein jüngerer Bruder, genannt Le Clair le Second (ſpr. — — ßekong), war ebenfalls als Violinvirtuos berühmt, lebte aber in Lyon, wo er auch ſeine Ausbildung erhalten hatte.

Clairembault, (ſpr. Klärangboh), Louis Nicolas, geb. zu Paris den 19. Dec. 1676, zeigte ſchon ſehr frühzeitig große muſikaliſche Anlagen, und ließ auch ſchon in ſeinem 13. Jahre eine große Motette von ſeiner Kompoſition aufführen. Noch nicht volle 20 Jahre alt wurde er zum Organiſten bei den grands Jacobins erwählt. Seine Kantate „Orpheus" und ſein ausgezeichnetes Klavier- und Orgelſpiel hatten ihm die Gnade Ludwig's XIV. gewonnen, und er wurde zum Organiſten in St. Cyr und zum Surintendanten des Konzerts der Frau v. Maintenon ernannt. Er ſtarb im J. 1749, nachdem er eine große Menge von Motetten, Kantaten und Klavierſachen herausgegeben hatte. — Ein Sohn von ihm, der auch ſein Schüler und Nachfolger im Amte war, wird auch als Komponiſt und Orgelſpieler gerühmt. 1756 ward von dieſem auch ein Intermezzo Athalie mit Beifall aufgeführt.

Clairval, (ſpr. Klährwal), Jean Baptiſte, geb. zu Etampes den 27. April 1737 und geſt. zu Anfang des Jahres 1795, war ein berühmter Sänger an der Opera-comique und Comédie italienne in Paris. Sein Vater war Perrückenmacher, und auch Jean Baptiſte übte zuerſt dieſe Profeſſion; ſeine unendliche Kunſtliebe aber und ſeine glücklichen Anlagen führten ihn auf's Theater. 1758 debutirte er an der Opera-comique und ſang an derſelben mit größtem Beifall bis zum Eingehen dieſes Inſtituts im J. 1762; dann ging er zur Comédie italienne über und wurde eine der feſteſten Stützen derſelben. Faſt alle erſten Tenorpartien in den Opern von Duni, Philidor, Monſigny und Gretry waren für ihn geſchrieben, und er brachte ſie mit dem feinſten Eingehen in den Charakter und mit großer Grazie und Leichtigkeit in Aktion und Geſang zur Geltung. Eben ſo wie als dramatiſcher Sänger war er auch als Darſteller im Drama und Luſtſpiel geſchätzt und beliebt. Erſt 3 Jahre vor ſeinem Tode zog er ſich von der Bühne zurück.

Clairon, (ſpr. Klärong), iſt zunächſt der franzöſiſche Name für Trompete (ſ. d.), dann iſt es auch der Name eines Schnarrwerks in der Orgel, das den Ton der Trompete nachahmt. Die Stimme wird meiſt im Vierfußton konſtruirt.

Clapiſſon, (ſpr. —ßong), ein franzöſiſcher Komponiſt der Jetztzeit, der viele beliebte Romanzen und einige Opern, z. B. la Sinfonie, verfaßt hat. — Dann giebt es noch einen ausgezeichneten Hornvirtuoſen mit Namen C., der am Pariſer Konſervatorium angeſtellt war, und viel für ſein Inſtrument komponirt hat. In wie fern er verwandſchaftlich mit dem Erſteren zuſammenhängt, haben wir bis jetzt noch nicht ermitteln können.

Claquebois, der franzöſiſche Name für Strohfiedel (ſ. d.).

Clari, Giovanni Carlo Maria, Kapellmſtr. an der Hauptkirche zu Piſtoja,

Digitized by Google

gas at 600-610 C. (Fig. 1, p. 1). Gases are fed into the furnace through a tube (a) of fused silica, which is connected with the apparatus by a ground-glass joint. The furnace tube (b) is of fused silica and is heated by a platinum spiral (c) wound round it. The spiral is supported by a number of asbestos rings (d) and is connected with the source of current by platinum wires (e). The furnace is surrounded by a cylinder (f) of asbestos paper, which is held in position by a wire gauze (g). The tube (b) is connected with a U-tube (h) containing glass wool, which is heated by a small flame (i). The U-tube is connected with a wash-bottle (k) containing water. The gases are passed through the apparatus by means of a water-pump. The rate of flow is regulated by a screw-clip (l) on the rubber tube (m) connecting the wash-bottle with the pump. The rate of flow is measured by the number of bubbles passing through the wash-bottle per minute. The temperature of the furnace is measured by a thermocouple (n) placed in the middle of the furnace tube. The thermocouple is connected with a millivoltmeter (o). The temperature is regulated by a rheostat (p) in the circuit of the heating spiral. The rheostat is connected with the source of current by wires (q). The switch (r) is used to turn the current on and off. The fuse (s) protects the circuit from overloading. The voltmeter (t) measures the voltage across the heating spiral. The ammeter (u) measures the current in the heating spiral. The power consumed by the heating spiral is calculated from the voltage and current readings. The temperature of the furnace is also measured by a thermocouple (v) placed in the middle of the furnace tube. The thermocouple is connected with a millivoltmeter (w). The temperature is regulated by a rheostat (x) in the circuit of the heating spiral. The rheostat is connected with the source of current by wires (y). The switch (z) is used to turn the current on and off. The fuse (aa) protects the circuit from overloading. The voltmeter (bb) measures the voltage across the heating spiral. The ammeter (cc) measures the current in the heating spiral. The power consumed by the heating spiral is calculated from the voltage and current readings.

im J. 1799 auch den Doktorgrad, und 1810 verlieh ihm Oxford denselben ebenfalls. Im J. 1820 wurde er Organist an der Kathedrale zu Hereford. Seine Kompositionen sind sehr zahlreich, und die bedeutendsten darunter sind: Vier Bücher Kirchenmusiken, verschiedene Sammlungen Lieder und Gesänge, ein Oratorium in 2 Theilen (die Kreuzigung und die Auferstehung), von denen einer im J. 1822 und der andere im J. 1825 bei Musikfesten in Hereford aufgeführt worden sind. Auch hat C. Händel's Oratorien im Klavierauszug, eine Auswahl aus Purcell's Werken, Anthems von den berühmtesten Meistern, Arne's Artaxerxes, und die Musik zu „Macbeth" von Locke herausgegeben.

Clasing, Johann Heinrich, geb. zu Hamburg im J. 1779, ein Schüler Schwenke's im Klavierspiel und in der Komposition. Selbst gründlich gebildet, war er später eifrig bemüht, die Musik in seiner Vaterstadt auf eine höhere Stufe zu heben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Als Musiklehrer machte er sich durch seinen gründlichen Unterricht sehr verdient und bildete viele gute Schüler. Mit Louise Reichardt leitete er die Singakademie, und mit Grund veranstaltete er große Musikaufführungen. Als Komponist für die Kirche war C. ausgezeichnet, aber er wurde von seinen Zeitgenossen wenig beachtet; zeitlebens hatte er mit Nahrungssorgen zu kämpfen, und blieb in der engen Sphäre seines Klavierlehrer-Wirkens. Als Pianofortespieler zeichnete er sich besonders in gehaltenen und gebundenen Sachen aus, weniger war das Brillante seine Sache. Gest. ist der bescheidene, rechtliche und liebenswürdige Mann den 8. Febr. 1829, nachdem er die letzten Lebensjahre in steter Kränklichkeit verbracht hatte. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: die Oratorien „Belsazar" und „die Tochter Jephta's" (letzteres im Manuscript); Vater unser, vierstimmig; das Lob des Höchsten, für eine Alt- oder Baßstimme mit obligater Orgel; die Oper „Micheli und sein Sohn" (eine Fortsetzung des Cherubini'schen „Wasserträgers"); die komische Oper „Welcher ist der rechte?" Fantasien, Rondo's, Sonaten für Klavier, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello u. s. w. Auch hat sich C. um die neue Herausgabe von Händel's „Judas Maccabäus", „Josua", „Athalia", „Empfindungen am Grabe Jesu", des „Utrechter Te Deum" und des hundertsten Psalms, so wie durch die Bearbeitung mehrerer Händel'scher Oratorien im Klavierauszug verdient gemacht.

Claude, oder **Claudin le Jeune**, s. Lejeune.

Claudianus, Mammertus, ein Priester zu Vienne um's J. 461, hat viele Hymnen und Psalmen verfaßt und komponirt, die er den Sängern seiner Kirche selbst einstudirt haben soll. Auch soll er die kleinen Litaneien eingeführt haben, welche noch heute drei Tage vor der Himmelfahrt in der katholischen Kirche gesungen werden; ferner wird er auch für den Verfasser des Passions-Hymnus: Pange lingua gloriosi ausgegeben.

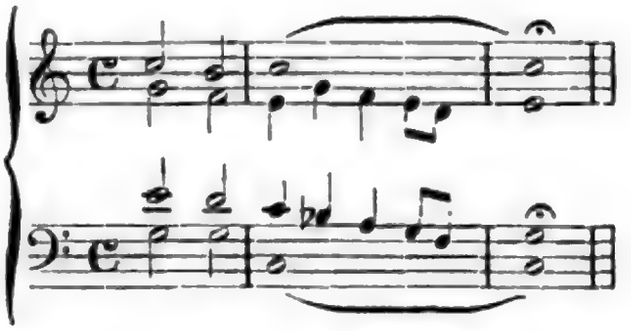
Claudius, Matthias, genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote, der biedere Dichter und Schriftsteller, geb. zu Rheinfeld bei Lübeck im J. 1741, und gest. zu Hamburg den 21. Jan. 1815, war auch ein tüchtiger Musikus, und namentlich guter Klavierspieler und Sänger. In seinem „Wandsbecker Boten" hat er vortreffliche Ansichten über die musikalische Kunst niedergelegt. Die Ansichten über griechische Musik, die viel später Gottfried Weber siegreich verfocht, hatte schon Claudius,

Digitized by Google

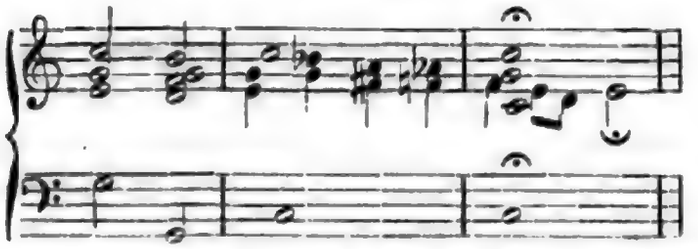
und zu der erſt in neuerer Zeit gäng und gäbe gewordenen Noten-Zifferſchrift hatte er ſchon den erſten Impuls gegeben.

Clauſel, (lat. Clausula), nennt man die für die 4 Stimmen feſtgeſetzte Tonfolge bei einem vollkommenen Tonſchluß; man hat daher Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßclauſeln. (Ueber die Einrichtung derſelben ſ. Kadenz.) Auch nennt man C. den Anhang, der den Tonſchlüſſen zuweilen hinzugefügt wird, um zu einer vollkommenen Ruhe zu gelangen; meiſt geſchieht dies in kirchlichen Stücken. Als Beiſpiel mag Folgendes gelten:

Beiſp. 79.



oder



Clauß, Victor, geboren zu Bernburg den 24. Nov. 1805, erhielt von ſeinem Vater, einem dortigen Lehrer, den erſten Muſikunterricht, ging aber dann, nachdem er den Gymnaſialkurſus durchgemacht hatte, im J. 1825 nach Deſſau, um unter Friedrich Schneider Kompoſition und Orgelſpiel zu ſtudiren. Dann wurde er Organiſt in ſeiner Vaterſtadt und gründete daſelbſt einen Geſangverein für geiſtliche Muſik. Vom Frühjahr 1830 bis zum Herbſt 1831 bereiſte er die vorzüglichſten Städte Deutſchlands, 1834 wurde er als herzoglicher Muſikdirektor und Organiſt an der Hauptkirche ernannt, nebenbei auch den Singchor leitend und auf dem Seminarium Orgelunterricht gebend. Seit 1837 iſt er in Ballenſtädt als Muſikdirektor angeſtellt. Seine Kompoſitionen ſind gründlich, und beſtehen ſo weit ſie gedruckt ſind, in Orgel-, Klavierſtücken und Liedern.

Clauß, Wilhelmine, jetzt Madame Szarvady, eine der ausgezeichnetſten Klaviervirtuoſinnen der neueſten Zeit, kam in Prag den 13. Dec. 1834 auf die Welt. Ihre Mutter, eine intelligente und kunſtſinnige Frau, belauſchte die kleine Wilhelmine als ſie im Alter von 4 Jahren einen Marſch, mit dem Soldaten vorüber zogen, auf dem Klavier nachzuſpielen verſuchte, und beſchloß ſogleich, das unleugbare Talent des Kindes ausbilden zu laſſen. Wilhelmine erhielt daher zu Hauſe erſt 2 Jahre lang Klavierunterricht, wurde aber dann in das bekannte Muſikinſtitut von Proſch gethan. Hier hatte ſie bald alle ihre Mitſchüler überflügelt, und verſprach ſchon damals all' das Schöne, was ſie ſpäter als Künſtlerin wirklich geleiſtet. Im J. 1849 machte die Mutter — der Vater, ein bemittelter Kaufmann, war im Jahr 1845 geſtorben — mit der Tochter die erſte Kunſtreiſe. Wilhelmine ſpielte am Hofe

Digitized by Google

in Dresden und 1850 zu Leipzig im Gewandhaus. Von dieſer Zeit an war ihre Carriere eine unausgeſetzte Reihe von Erfolgen, und Deutſchland, Frankreich und England erkannten ſie als eine Meiſterin auf dem Piano an, die im Beſitz einer hochpoetiſchen Auffaſſung, weibliche Zartheit mit männlicher Kraft vereinigt. Ihre Kunſtrichtung iſt eine höchſt ſolide, und ſtets hat ſie ſich's zur Aufgabe gemacht, nur die Werke der beſten Meiſter dem Publikum vorzuführen. In dieſem Sinne wirkt ſie auch jetzt in Paris, wo ſie mit ihrem Manne, dem ehemaligen Sekretär der ungariſchen Geſandtſchaft in Paris und magyariſchen und deutſchen Schriftſteller Friedrich Szarvady, lebt.

Clausŭla, ſ. Clauſel.

Clausŭla affinālis, nannten die alten Tonlehrer einen Tonſchluß in einer mit der Grundtonart des Tonſtückes verwandten Nebentonart, z. B. wenn von F dur nach D moll modulirt und hier geſchloſſen wurde.

Clausŭla dissecta, lat. Benennung für die Halbkadenz.

Clausŭla dominans, oder **secundāria**, hieß vor Alters der Tonſchluß in der Quinte.

Clausŭla falsa, eine lat. Benennung für den Trugſchluß.

Clausŭla finālis, oder auch **primāria** und **principālis**, wurde ehedem die gewöhnliche Kadenz in der Haupttonart genannt.

Clausŭla impropria, außerordentliche Ausweichung; der Uebergang aus einer Tonart in die Quarte oder Sekunde einer ihr verwandten Durtonart, oder in die Quarte oder Septime einer verwandten Molltonart.

Clausŭla medians, oder **tertiāria**, nannte man früher in einem Molltonſtück die Kadenz in der Tonart der Terz.

Clausŭla peregrina, eine Ausweichung in eine entfernte Tonart.

Clausŭla primāria, Clausŭla principālis, ſ. Clausula finalis.

Clausŭla propria, ordentliche Ausweichung; der natürliche Uebergang in die Quinte, Terz und Sexte einer verwandten Tonart.

Clausŭla pura, ein Schluß ohne Ausweichung, bei welchem in der Harmonie keine Diſſonanz und nur in der Melodie eine Verzierung der Schlußnote angebracht wird.

Clausŭla secundāria, ſ. Clausula dominans.

Clausŭla tertiāria, ſ. Clausula medians.

Clavecin, oder **Clavessin**, (ſpr. Klaweßeng), iſt der franzöſiſche Name für Flügel (ſ. d.).

Clavecin à peau de buffle, (ſpr. Klaweßeng a poh de büffl'), ein Flügel, bei welchem die Saiten, anſtatt durch Rabenfedern, (wie ehemals gebräuchlich war), durch kleine Stückchen von beſonders dazu zubereiteter Ochſenhaut geriſſen und zum Erklingen gebracht wurden. Der Erfinder dieſes Inſtruments war Pascal Taskin zu Paris, der 1768 das erſte Exemplar verfertigte. Trotzdem, daß es ſpäter vielfach verbeſſert wurde, iſt das Inſtrument doch außer Gebrauch gekommen.

Clavecin acoustique, (ſpr. Klaweßeng akuſtik), und **C. harmonieux** (ſpr. armoniöh), ſind zwei Klavierinſtrumente, welche von de Verbés in Paris, das erſte 1771, das andere 1777, erfunden worden ſind. Sie ſind ſich ziemlich gleich in Bau und

Digitized by Google

Wirkung, und haben das Eigenthümliche, daß auf ihnen ohne Pfeifenwerk, Hämmer und Pedale, bloß vermittels der bei dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Ton von 14—18 Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheiten des Tones werden durch besondere Anschlagsmanieren hervorgebracht, über die der Erfinder eine genaue Beschreibung veröffentlicht hat, welche uns aber bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen ist.

Clavecin électrique, (spr. Klawesseng elektrik'). Von diesem Instrument, dessen wir schon bei Gelegenheit seines Erfinders, des Jesuiten Jean Baptiste la Borde (s. d.) gedacht haben, lassen wir hier die genauere Beschreibung folgen, wie sie Forkel in seiner Literatur, pag. 264, giebt: Auf einer Eisenstange, die frei an seidenen Fäden hängt, sind Glöckchen von verschiedener Größe für die verschiedenen Töne befestigt. Jeder Ton hat zwei gleichgestimmte Glocken. Die eine ist auf der Eisenstauge mit einem eisernen Drahte, nnd die andere mit einem seidenen Faden befestigt. Der Klöppel hängt ebenfalls an einem seidenen Faden, und ist so eingerichtet, daß er zwischen beide Glocken fällt. An derjenigen Glocke, die an dem seidenen Faden hängt, ist ein eiserner Draht befindlich, dessen unterstes ringförmiges Ende durch einen Faden befestigt ist, und einen kleinen eisernen Heber aufnimmt, der auf einer freihängenden eisernen Stange ruht. Auf diese Weise wird die am eisernen Drahte hängende Glocke durch die eiserne Stange, auf welcher sie liegt, elektrisirt, und die andere, mit dem seidenen Faden befestigte, durch die andere eiserne Stange, auf welcher der kleine Heber ruht. Wenn nun eine Taste niedergedrückt wird, so hebt sich der kleine Heber in die Höhe, und berührt eine andere nicht freihängende Stange. In diesem Augenblick bewegt sich der Klöppel und schlägt an die zwei Glocken mit so großer Geschwindigkeit, daß ein Ton herauskommt, der fast dem Tone unsers Orgeltremulanten ähnlich ist. Sobald der Heber auf die elektrisirte Stange fällt, steht der Klöppel still. Da nun jede Taste mit ihrem Heber, und jeder Heber mit seiner Glocke im Verhältniß steht, so kann man alle Stücke auf diesem Instrumente spielen, die man auf einem gewöhnlichen Clavecin oder auf einer Orgel spielen kann.

Clavecin harmonieux, s. Clavecin acoustique.

Clavecin harmonique, s. Orchestrine.

Clavecin oculaire, s. Farbenklavier.

Clavecin organisé, ein von Joh. Andreas Stein in Augsburg erfundenes Klavierinstrument, dessen innere Einrichtung nicht bekannt geworden ist, da der Erfinder nur ein einziges Exemplar verfertigt hatte, welches nach Schweden kam.

Clavecin royal, ein vom Instrumentenmacher Gottlob Wagner 1774 erfundenes Klavier mit 6 Veränderungen, welche durch 3 Pedale regiert wurden und den Ton eines Kielenflügels, eines Pantalon, einer Laute und einer Harfe gaben.

Clavel, Joseph, geb. zu Nantes im J. 1800, kam 1813 in's Pariser Konservatorium und studirte Violinspiel unter Kreutzer. Nachdem er 1818 den ersten Preis im Violinspielen erhalten hatte, wurde er Professor-Adjunkt an der genannten Anstalt, und trat in das Orchester der italienischen Oper unter die ersten Violinen; 1830 kam er in das Orchester der großen Oper. Bei den Conservatoire-Konzerten ist Cl. Vorspieler der zweiten Violinen. Komponirt hat er Quartetten, Violinduetten, Sonaten, Variationen und Romanzen.

Digitized by Google

Claves intellectae, oder **non signatae**, nannte man ehemals diejenigen Noten, welche ihren bestimmten Namen erst durch diejenige Note erhielten, vor welche der Schlüssel gesetzt wurde, weil jene erst nach dieser abgezählt werden müssen. So ist z. B. beim Gebrauch des C-Schlüssels der Ton c derjenige, nachdem die übrigen Noten abgezählt werden; die Noten d, e, f, g, a und h sind in diesem Falle also Claves intellectae oder non signatae.

Claveſſin, ſ. **Clavecin.**

Claviarum (lat.), oder

Claviatur, auch Taſtatur ſind die ſämmtlichen Claves oder Taſten eines Clavierinſtruments, als ein Geſammttheil des Inſtruments betrachtet.

Clavicembălo, (ſpr. Klavitſchembalo), iſt der ital. Name für den Kielflügel, oder für das Klavier.

Clavichord, daſſelbe was Klavier, (ſ. d.).

Claviçylinder, ein von Chladni 1799 erfundenes Taſteninſtrument, deſſen Ton durch Reibung gläſerner, oder mit Glas belegter Cylinder hervorgebracht wird. Es hat die Form eines Schreibpultes und ſein Umfang reicht vom großen C. bis zum dreigeſtrichenen f. An der linken Seite des Inſtrumentes iſt ein Schwungrad, das wie bei der Harmonika mit dem linken Fuße in Bewegung geſetzt wird, und an der rechten Seite eine Kurbel. Geſpielt wird es vermöge einer Taſtatur und der Ton dauert ſo lange, als man die Taſte niedergedrückt hält, auch kann er vom pianissimo bis zum fortissimo verſtärkt werden. Der Klang hat in den oberen und mittleren Tönen etwas Klarinettariges und in den tiefern, Aehnlichkeit mit dem Tone eines Fagottes, doch ohne ganz ſo voll zu ſein. Seiner ganzen Natur und Einrichtung nach iſt das Inſtrument ein unverſtimmbares. Die Spielart iſt gleich der einer Orgel, indem die Taſten etwas tiefer fallen: daher machen ſich auch auf dem C. gehaltene und gebundene Stücke am beſten. In ſeinen „Beiträgen zur praktiſchen Akuſtik und zur Lehre vom Inſtrumentenbau" giebt Chladni die Theorie und Anleitung zum Bau des Claviçylinders.

Claviçymbel iſt daſſelbe, was Clavicembalo, oder lat. Clavicymbalum.

Claviçytherium, oder Klaviercyther, auch Klavierharfe, iſt ein Klavierinſtrument, deſſen Saiten wie beim alten Flügel mit kleinen Stücken Rabenfedern angeſchnellt werden, und das ſich nur in der Form von dem erwähnten unterſcheidet, indem der Corpus, der die Saiten und den Reſonanzboden enthält, beim Cl. gerade aufrecht ſteht und nicht horizontal, wie beim Flügel liegt. Es iſt alſo der Vorläufer unſerer Giraffe- oder Cabinet-Flügelpianofortes.

Clavier, ſ. Klavier.

Clavierauszug, ſ. Klavierauszug.

Claviercyther, ſ. Claviçytherium.

Claviergambe iſt eine mit einigen Verbeſſerungen verſehene Nachahmung des Haydn'ſchen Gambenwerkes (ſ. d.), welche Georg Gleichmann im J. 1719 fertigte.

Clavierharmonika, ſ. Harmonika.

Clavierſchule, ſ. Klavierſchule.

Claviorgănum, (lat.), deutſch: Klavierorgel iſt ein früher häufiger geweſenes Inſtrument, welches aus einem vollſtändigen Klavier oder Fortepiano und aus einem

Digitized by Google

kleinen Orgelwerke, Positiv, bestand. Ueber die Einrichtung dieses kombinirten Instrumentes s. Klavier und Positiv.

Clāvis, (lat.), zu deutsch eigentlich: Schlüssel, bedeutet erstens dasselbe, was Taste (s. d.); dann versteht man noch darunter die Balken bei der Orgel, durch deren Niederdrücken, Niedertreten der Wind in die Bälge geschöpft wird, s. Balgklavis; in älteren Lehrbüchern gebrauchte man das Wort C. für die Benennung derjenigen Zeichen, welche wir jetzt Schlüssel nennen, und welche zur Bestimmung der Tonhöhe der Noten dienen; dann verstand man auch die Note, oder den Ton selbst darunter und sagte z. B. der Klavis c, der Klavis d u. s. w.; endlich benannte man auch die Klappen an Blasinstrumenten mit C., doch meist nur in lateinischen Lehrwerken.

Clayton, (spr. Klehtön), ein englischer Musiker, geb. um 1665, war Mitglied der königl. Kapelle unter Wilhelm III. und dessen Nachfolger. Er war nur ein sehr mittelmäßiges Talent, wußte sich aber durch Charlatanerie und gute Freunde zu poussiren. Aus Fragmenten von italienischen Komponisten stoppelte er eine Oper „Arsinoe" zusammen und gab sie für sein Eigenthum aus; sie hielt sich durch allerhand Machinationen eine Zeitlang. Das war im J. 1705; im J. 1707 setzte er auch Addison's „Rosamond" in Musik; diese fiel aber schon nach der dritten Vorstellung. Durch Händel's Auftreten in London wurde C. total in den Schatten gestellt. Daß viele Berichterstatter C. für einen großen Komponisten ausgeben konnten, ist unbegreiflich.

Cleemann, Friedrich Joseph Christoph, geb. den 16. Septbr. 1771 zu Criwitz in Mecklenburg-Schwerin, war erst Kandidat und Lehrer in Ludwigslust und erhielt dann im J. 1799 eine Schulanstellung in Sternberg. Später zog er sich nach Parchim zurück und betrieb daselbst Kunst und Wissenschaft nur zu seinem Vergnügen. Er starb in genanntem Orte den 26. Decbr. 1825. Man hat von ihm Lieder und Gesänge und ein Handbuch der Tonkunst.

Clef, (spr. Kleh), ist der französische Name für Schlüssel; daher Clef de fa, der F-Schlüssel, Clef de sol, der G-Schlüssel, Clef d'ut (spr. d'üt) der C-Schlüssel.

Clegg, John, ein ausgezeichneter englischer Violinspieler, geb. im J. 1714, Schüler von Dübourg, nach Anderen von Buononcini. Im J. 1723, also als neunjähriger Knabe, ließ er sich schon in London öffentlich hören. Nachdem er später einige Zeit in Dublin sich aufgehalten, kehrte er wieder nach London zurück und galt für den besten Violinisten seiner Zeit. 1742 verfiel er in Wahnsinn und starb 1750 im Bedlam-Hospital. Trotz seiner Geisteszerrüttung spielte er dann und wann noch wunderschön und eine Masse Neugieriger gingen nach dem genannten Irrenhause, um ihn zu hören.

Clemens non papa, Jakob, einer der berühmtesten Komponisten des 16. Jahrh., war in Flandern geboren und Kapellmeister beim Kaiser Karl V. Er soll im J. 1566 gest. sein. Den Beinamen „non papa" erhielt er zur Unterscheidung von Papst Clemens VII., der sein Zeitgenosse war. Seine vorzüglichsten Werke sind: Missae cum quatuor vocibus, Buch I—IX, Löwen 1558; Cantionum sacrarum quatuor vocum, lib. I—VII, Löwen 1567; Chansons françaises à quatre parties, Löwen 1569; Missa defunctorum, Löwen 1580. Außerdem findet man Sachen von ihm in den „Motetti del Labirinto", Venedig 1554, in einer Sammlung

Digitized by Google

vierſtimmiger Chanſons, die zu Löwen 1558 erſchien, in Antoine Barré's Motettenſammlung, erſchienen zu Mailand im J. 1588. Nach Burney's und Anderer Meinung war C's. Styl natürlich und klar und ſeine Harmonie einfach und fließend.

Clement, (ſpr. Klemang), Charles François, geb. in der Provence um 1720, war Muſiklehrer in Paris, wo er herausgegeben hat: Essai sur l'accompagnement du clavecin, 1758 und Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la composition pratique, 1762. In einer zweiten Ausgabe ſind beide Werke in eins verſchmolzen unter dem Titel erſchienen: Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale. Außerdem hat C. die Opern la Pipée und la Bohémienne aufführen laſſen, und Geſänge und Klavierſtücke verfaßt.

Clement, Franz, geb. zu Wien den 17. Nov. 1784. Sein Vater war Tafeldecker bei dem General-Feldzeugmeiſter Grafen von Harſch, und wie alle Hausoffizianten des Grafen, der aus ihnen eine reſpektable Privatkapelle zuſammengeſetzt hatte, tüchtig muſikaliſch. Von dieſem ſeinem Vater erhielt C. ſchon in ſeinem vierten Jahre den erſten Violin- und überhaupt muſikaliſchen Unterricht: im ſiebenten Jahre erhielt er Kurzweil, den Konzertmeiſter des Fürſten Graſſalkowich, zum Lehrer, und machte ſo bedeutende Fortſchritte, daß er ſich ſchon im nächſtfolgenden Jahre auf dem Hofburgtheater konnte mit Beifall hören laſſen. Bald nachher machte der Vater mit dem Sohne eine vier Jahr dauernde Kunſtreiſe durch Deutſchland und Holland nach England, wo Franz noch den Unterricht des berühmten Giarnowich genoß. Ueberall wurde das erſtaunliche Talent des Knaben mit Bewunderung wahrgenommen, und er ſelbſt mit Beifall überſchüttet. Wieder in der Heimath angelangt ſetzte C. eifrigſt ſeine Uebungen fort, und wurde im zwanzigſten Jahre beim Hofopernorcheſter als Soloſpieler aufgenommen, zugleich auch wegen ſeiner Fertigkeit auf dem Pianoforte, im Akkompagniren und Partiturleſen dem Kapellmeiſter Süßmayer adjungirt. 1802 trat er unter vortheilhaften Bedingungen am Theater an der Wien, welche Bühne damals erſt neu organiſirt war, als Orcheſterdirigent ein. Eine Kunſtreiſe, die er in Geſellſchaft eines polniſchen Staroſten im J. 1811 in Rußland zu machen gedachte, wurde in Riga plötzlich unterbrochen; denn aus unbekannten Gründen wurde C. eines Tages als feindlicher Emiſſär und geheimer Kundſchafter arretirt und auf Befehl des Gouverneurs zur Unterſuchung nach Petersburg transportirt. Hier ſtellte ſich natürlich C's. Unſchuld heraus; aber er wurde doch unter Escorte an die öſterreichiſche Grenze gebracht und ſchlug ſich, in verſchiedenen Städten, z. B. Lemberg, Peſth Konzerte gebend, glücklich nach Wien durch. Hier war ſeine Stelle inzwiſchen durch einen Andern beſetzt worden und er nahm momentan ein Engagement in Baden an; darauf war er vier Jahre in Prag am Theater, deſſen Muſikdirektorſtelle C. M. von Weber damals bekleidete, und machte von genannter Stadt aus Excurſionen nach Dresden, Karlsbad u. ſ. w. — 1818 wurde er wieder an's Theater an der Wien berufen, und blieb daſelbſt bis zum J. 1821. Um dieſe Zeit begleitete er die Catalani auf ihren Reiſen in Süddeutſchland, und arrangirte und leitete deren Konzerte. Im J. 1829 hat er noch eine Kunſtreiſe gemacht; ſeit dieſer Zeit aber hat man nichts weiter von ihm gehört. — C. war jedenfalls ein außer-

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY.

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

ordentliches Geigentalent; er war aber zu indolent, und darum ist er nicht das geworden, was er hätte werden können, und hat immer eine zweite Rolle unter den deutschen Künstlern spielen müssen, während er sie alle hätte überragen können. Auch wird er als einer der geschicktesten Orchesteranführer gerühmt, die es zu seiner Zeit gegeben, und nur wenige Proben sollen hingereicht haben, um ihm die feinsten Details einer Partitur einzuprägen; dabei war sein Gehör das feinste, und seine Besonnenheit beim Dirigiren sehr groß. Komponirt hat er 20 und einige Konzertinos, Variationen, Solos und Etuden für Violine, Trios, Quartette, Ouverturen, eine Messe, die Operette „der betrogene Betrüger" und das Melodram „die beiden Säbelhiebe."

Clement, Johann Georg, den Gerber Clementi nennt, und der sich selber auch zuweilen Clemens schrieb, um's J. 1710 in Breslau geb. und daselbst Kapellmeister an der Kathedralkirche St. Johann, Regens Chori an der Collegialkirche zum heil. Kreuz, Notarius apostolicus, Ritter vom goldenen Sporn u. s. w. Von seinen näheren Lebensumständen ist weiter nichts bekannt, als daß er am 5. Nov. 1785 sein funfzigjähriges Jubiläum als Kapellmeister feierte. Komponirt hat er ein Requiem für die Obsequien Karls VI.; verschiedene Kirchenstücke zur Einweihung der St. Hedwigs-Kirche in Berlin; Litaneien, Messen, Hymnen, Offertorien, Vespern, Gradualen u. s. w. Alle diese Sachen sind Manuscript geblieben, und C. Jul. Adolph Hoffmann in seinem Buche „die Tonkünstler Schlesiens", Breslau 1830, verfährt nicht sehr glimpflich mit ihnen, denn er nennt sie steif, phantasielos, und nicht einmal völlig korrekte Rechenexempel. — Cl. hatte zwei Söhne, deren einer sich in Wien als Klavierlehrer niedergelassen hat; der andere, im J. 1754 in Breslau geb., hatte einiges Talent für die Violine, kam unter dem Namen Clementi 1790 als erster Violinist in die Stuttgarter Kapelle, ging dann im J. 1792 nach Kassel, und wurde endlich Kapellmeister in Karlsruhe. Wann er gestorben, weiß man nicht.

Clementi, Muzio, ausgezeichneter Klavierspieler, vortrefflicher Komponist und vor allen Dingen Begründer des neuern Klavierspiels. Er wurde im J. 1752 in Rom geboren, wo sein Vater ein geschätzter Silberarbeiter war. Dieser, selbst eifriger Musikfreund, bemerkte das schon sehr frühzeitig sich kundgebende Talent des Muzio, und trug Sorge, daß er auf's gründlichste unterrichtet wurde. Sein erster Lehrer war der bekannte Komponist Buroni, ein Verwandter der Clementi'schen Familie. Im siebenten Jahre fing C. an, beim Organisten Cordicelli Generalbaß zu studiren, und schon nach zwei Jahren war er im Theoretischen und Praktischen so weit, daß er als Mitbewerber um einen Organistenposten auftreten konnte und diesen auch erhielt. Seine Studien setzte er dabei eifrigst fort, und war es Carpini, ein gelehrter Komponist, der ihn im strengen Satze, und Santarelli, der ihn im Gesange unterrichtete. Unterdessen war C. 14 Jahre alt geworden, hatte auch schon eine Messe gesetzt und aufführen lassen, die vor Kennern und Liebhabern gleich großen Beifall hatte, und war auch auf dem Klavier zu einer solchen Ausbildung gelangt, daß ein Engländer Namens Beckford (nach Anderen Bedford) dem Vater Muzio's den Antrag machte, diesen mit nach England zu nehmen, und nach weiterer sorgfältiger Ausbildung in die Welt einzuführen. Nach einigem Kampfe gab der Vater seine Einwilligung, und Muzio ging mit nach Großbrittanien; hier lebte er auf einem Gute seines Gönners in Dorsetshire bis in sein achtzehntes Jahr. Zu dieser Zeit trat er, wohlausgerüstet

Digitized by Google

mit allen musikalischen Kenntnissen, zum ersten Male in London vor die Oeffentlichkeit, und überraschte Alles durch die glänzende Fertigkeit seines Spieles und die Gediegenheit seiner Kompositionen. Sein Ruf drang auch nun über den Kanal, und er selbst ging im J. 1780 nach Paris und pflückte dort neue Lorbeeren. Dies bestimmte ihn, seine Reise auch auf Deutschland auszudehnen, und wir sehen ihn im J. 1781 in Wien, wo er vom Kaiser Joseph II. sehr wohl aufgenommen wurde. Vor diesem mußte er mit unserm Mozart eine Art Wettkampf im Klavierspielen bestehen, und ging aus demselben, wenn nicht als Sieger, doch sehr ehrenvoll hervor. Es ist übrigens zu bemerken, daß das Zusammentreffen mit Mozart einen wesentlichen Einfluß auf C's. Spiel ausgeübt hat; bis dahin war nämlich sein Hauptaugenmerk auf den Glanz der Exekutirung gerichtet gewesen, und Mozart nannte ihn auch in seinen Briefen aus dieser Zeit ziemlich wegwerfend „einen bloßen Mechanikus"; nachdem er aber den genialen Mozart gehört hatte, erkannte C., daß die Aufgabe des wahren Künstlers eine höhere sei, als bloß durch Fertigkeit zu blenden, und er befleißigte sich von nun an einer idealern Auffassung und Schönheit bei seinen Vorträgen. In demselben Jahre (1781) reiste er wieder nach London zurück, und erhielt eine Anstellung bei den glänzenden Konzerten des Adels. Bis zum J. 1802 verließ er, mit Ausnahme einer kurzen Reise nach Paris im J. 1785, England nicht wieder, und erwarb sich durch Konzerte und Unterrichtgeben ein bedeutendes Vermögen. Einen wesentlichen Theil desselben verlor er im J. 1800 durch das Fallissement des Hauses Longman und Broderip; diesen Verlust ersetzte er aber wieder, indem er selbst eine Musikhandlung und Pianofortefabrik begründete, welche bald in Flor kam. Im J. 1802 trat er eine neue Reise nach dem Continent an und ging zuerst nach Paris, wo er auch seinen damals noch sehr jungen Schüler John Field zuerst öffentlich auftreten ließ. (Hier ist einzuschalten, daß im J. 1783 der nachher so berühmt gewordene J. B. Cramer sein Schüler geworden war.) Von Paris aus gingen C. und Field nach Wien und von da nach Petersburg. Von hier nahm C., nachdem Field sich zum Bleiben entschlossen hatte, den bekannten Zeuner als Schüler an, der ihn nach Berlin und Dresden begleitete. Aus letzterer Stadt folgte ihm August Alexander Klengel, der gleichfalls einer seiner ausgezeichnetsten Schüler wurde, begleitete ihn auf einer Reise durch die Schweiz, und ging dann wieder mit ihm nach Berlin. Hier verheirathete C. sich (nach Einigen zum zweiten Male), und zwar mit der Tochter des Kantors Lehmann an der Nicolai-Kirche, reiste mit seiner jungen Frau nach Italien, kehrte jedoch bald wieder nach Berlin zurück, und verweilte daselbst bis zum J. 1805. In dieser Zeit nahm er Ludwig Berger als Schüler auf, und ging mit diesem und Klengel nach Petersburg, auf dem Wege dahin, besonders in Kur- und Liefland, mit seinen Zöglingen Konzerte gebend. Darauf reiste er (Klengel und Berger waren in Petersburg geblieben) nach Deutschland zurück, und von da zur Regulirung von Familienangelegenheiten nach Rom. Seine junge Frau war inzwischen nach dem ersten Kindbett gestorben; der Sohn, den sie ihm geboren, blieb bei den Großeltern in Berlin, und wurde von diesen erzogen. Das Jahr 1810 sah C. nach achtjähriger Abwesenheit wieder in London; er hörte jedoch nun auf, öffentlich zu spielen, betrieb sein Musikalien- und Instrumentengeschäft (das nach Einigen erst im J. 1810 entstanden sein soll) und komponirte fleißig. Namentlich schrieb er jetzt

Digitized by Google

Elton, a township in the parish of Thornton-le-Moors and Ince-cum-Elton, hundred of Wirral, county Palatine of Chester, 3 miles S.W. from Chester, 3 miles N.E. from Hooton station on the Birkenhead, Chester, and Hooton section of the London and North Western railway, and 10 miles S.W. from Birkenhead. The township contains 1,000 acres of land, and 1,000 inhabitants. The soil is clay; subsoil, sandstone. Crops, wheat, beans, and potatoes. Elton Hall, the seat of Thomas Ralph Thompson, esq., J.P., is a handsome mansion, situated in a park of 100 acres, and surrounded by a moat. The Rev. Thomas Ralph Thompson, M.A., is the patron of the rectory, which is worth £1,000 per annum, and the present incumbent is the Rev. Thomas Ralph Thompson, M.A., who resides at the hall. The church of St. Mary, Elton, is a small building, with a tower containing one bell. The Wesleyan Methodists have a chapel here. The Chester Union Workhouse is situated in this township. Elton is in the Chester county court district, and the Chester and Wirral petty sessional division. Assizes and quarter sessions are held at Chester. The township is in the Chester parliamentary district, and the Eastern division of the county. Elton is in the Chester rural sanitary district, and the Chester and Wirral union. The township is in the Chester and Wirral constabulary district, and the Chester and Wirral county police district. Elton is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county. The township is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county. The township is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county.

Elton, a township in the parish of Thornton-le-Moors and Ince-cum-Elton, hundred of Wirral, county Palatine of Chester, 3 miles S.W. from Chester, 3 miles N.E. from Hooton station on the Birkenhead, Chester, and Hooton section of the London and North Western railway, and 10 miles S.W. from Birkenhead. The township contains 1,000 acres of land, and 1,000 inhabitants. The soil is clay; subsoil, sandstone. Crops, wheat, beans, and potatoes. Elton Hall, the seat of Thomas Ralph Thompson, esq., J.P., is a handsome mansion, situated in a park of 100 acres, and surrounded by a moat. The Rev. Thomas Ralph Thompson, M.A., is the patron of the rectory, which is worth £1,000 per annum, and the present incumbent is the Rev. Thomas Ralph Thompson, M.A., who resides at the hall. The church of St. Mary, Elton, is a small building, with a tower containing one bell. The Wesleyan Methodists have a chapel here. The Chester Union Workhouse is situated in this township. Elton is in the Chester county court district, and the Chester and Wirral petty sessional division. Assizes and quarter sessions are held at Chester. The township is in the Chester parliamentary district, and the Eastern division of the county. Elton is in the Chester rural sanitary district, and the Chester and Wirral union. The township is in the Chester and Wirral constabulary district, and the Chester and Wirral county police district. Elton is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county. The township is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county. The township is in the Chester and Wirral district of the Chester and Wirral registration county.

Chapelle und an der königlichen Kapelle in Verſailles. C. und Dallery trennten ſich aber wieder und erſterer baute allein ſein bedeutendſtes Werk, die große Orgel an Saint-Sulpice. Er ſtarb im J. 1791 zu Paris. — Im J. 1708 gab es in Paris noch einen Orgelbauer Namens Clicquot, der u. A. auch die Orgel in der Kapitelkirche von St. Quentin verfertigte; ob er der Vater oder ſonſt ein Verwandter des obigen berühmten C. iſt, weiß man nicht.

Clifford, Jacob, geb. zu Oxford und geſt. zu London im J. 1700 als Kapellan der Paulskirche daſelbſt. Man verdankt ihm die Herausgabe einer Sammlung Anthems unter dem Titel: Collection of divine services and anthems usually sung in his Majesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland, London 1664. Man findet darin intereſſante Details über die Kirchenmuſik in England und Inſtruktionen für die Organiſten.

Clifton, John Charles, geb. zu London im J. 1781, machte ſeine erſten muſikaliſchen Studien unter der Leitung Bellamy's, Lehrers der Chorknaben an St. Paul, und hatte nachher noch Unterricht bei Charles Wesley. Sein Vater, ein Kaufmann, beſtimmte ihn urſprünglich auch zum Handelsſtande, aber ſeine Verbindungen mit Cimador, Spagnoletti und anderen Muſikern beſtärkten ſeine Neigung für die Muſik, und flößten ihm eine unüberwindliche Abneigung gegen die kaufmänniſche Carriere ein. Er ließ ſich zuerſt in Bath als Muſiklehrer nieder, und machte ſich durch einige Lieder und Geſänge bekannt. Im J. 1802 ging er nach Dublin, wo er mehrere Pianoforte-Kompoſitionen erſcheinen ließ, und im J. 1815 auch eine kleine Oper Edwin ſchrieb, die einigen Erfolg hatte. Nach vierzehnjährigem Aufenthalte in Irland kam er im J. 1816 wieder nach London zurück, eben als er eine ſimplificirte Harmonielehre vollendet hatte. Auch hatte er eine Maſchine erfunden, die er Eidomuſicon nannte, und welche, an das Klavier angebracht, Alles was man improviſirte, aufſchreiben ſollte. Da er nicht die Mittel hatte, um die Conſtruction dieſer Maſchine in's Werk zu ſetzen, ſo iſt von dieſer der Welt weiter nichts als der Name bekannt geworden.

Climax, ſ. Gradation.

Clinio, Teodoro, ein Venetianer, war im J. 1590 Kanonikus an Sto. Salvatore in dieſer Stadt und ſtarb 1602. Er hat im Manuſcript Falsi bordoni a otto voci hinterlaſſen; auch ſind im Katalog der königl. Bibliothek in Liſſabon Meſſen zu 6 Stimmen von ihm angegeben.

Clonas, ein griechiſcher Tonkünſtler, von dem Plutarch ſpricht, und der einige Zeit nach Terpander lebte. Nach Einigen war C. in Tegea, nach Anderen in Theben geboren. Er war einer der Erſten, die „Nomen" für die Flöte komponirten.

C moll, iſt diejenige der 24 Tonarten unſerer modernen Muſik, welche, vom Grundton C ausgehend, drei b Vorzeichnung hat, nämlich vor h, e und a (daher denn dieſe ſo erniedrigten Töne b, es und as heißen), und die parallele Molltonart von Es dur iſt, welche eben dieſe Vorzeichnung hat.

Coberg, Anton, geb. zu Rotenburg in Heſſen im J. 1650, kam als junger Menſch nach Hannover, und wurde von Clamor Abel und M. A. Strunck im Geſang und Klavierſpielen unterrichtet. Er blieb auch ferner in Hannover, wurde

Digitized by Google

Muſiklehrer am Hofe, dann Organiſt an der Kirche in der Neuſtadt und endlich Hoforganiſt. Als eine der hannöver'ſchen Prinzeſſinnen Königin von Preußen geworden war, wurde C. zu verſchiedenen Malen nach Berlin berufen, um ſie, die ſchon früher ſeine Schülerin war, auch noch ferner in der Muſik zu unterrichten. Bei einem Aufenthalte in genannter Stadt im J. 1708 ſtarb er plötzlich am Schlagfluſſe. Er gehörte zu den gebildetſten Tonkünſtlern und fertigſten Klavierſpielern ſeiner Zeit, und hat eine große Menge Kirchen- und Klavierſachen hinterlaſſen; einige Entwürfe zu theoretiſchen Werken erbte ſein Schwiegerſohn, der Cantor Heinert in Minden, hat aber nichts davon veröffentlicht oder vollendet.

Cocchi, (ſpr. Kokki), Gioachimo, geb. zu Padua im J. 1720 und geſtorben in Venedig 1794 als Kapellmeiſter am Konſervatorium degl' Incurabili. Seine erſte Oper Adelaïde wurde 1743 in Rom aufgeführt, und 1750 hatte er in Neapel einige Erfolge. Im J. 1757 ging er nach London, ſchrieb daſelbſt mehrere Opern, die aber nur mäßigen Beifall hatten, und gab hauptſächlich Geſangunterricht; 1773 kehrte er nach Venedig zurück, und übernahm ſeine obenerwähnte Stelle. Sein Styl war munter und gefällig, aber ſeine Erfindung nicht ſehr reich, und man thut ihm zu viel Ehre an, wenn man ihn, wie theilweiſe geſchehen iſt, mit Galuppi auf eine Stufe ſetzt. Hier mögen nun noch einige Titel ſeiner Opern folgen: Siroe, Arminio, le Donne vendicate, la Mascherata, il Pazzo glorioso, Rosaura fedele, la Clemenza di Tito, le Nozze di Dorina, Tito Manlio, la Famiglia in scompiglia u. ſ. w.

Coccia, (ſpr. Cotſcha), Carlo, im April 1789 in Neapel geboren, wo ſein Vater Violiniſt war. Dieſer beſtimmte ihn erſt zum Architekten, aber die leidenſchaftliche Muſikliebe des Carlo ließ den Vater ſeinen Entſchluß ändern, und ihm bei einem gewiſſen Biſocchi den erſten muſikaliſchen Unterricht ertheilen. Im neunten Jahre erhielt er Unterricht bei Pietro Capelli und verſuchte ſich ſchon in Kompoſitionen; ſeine ferneren Studien machte er auf dem Konſervatorium unter Fenaroli's und Paiſiello's Leitung. Der letztere nahm ihn unter ſeine ſpecielle Protektion, und durch ihn kam er als Muſiklehrer in die angeſehenſten Häuſer Neapel's, und wurde als Akkompagnateur bei der Privatmuſik Joſeph Buonaparte's angeſtellt. Im J. 1808 ſchrieb C. ſeine erſte Oper il Matrimonio per cambiale für das Theater Valle in Rom; ſie gefiel aber nicht, und entmuthigt durch dieſe Niederlage wollte er dem Theater ſchon entſagen. Paiſiello aber flößte ihm wieder Vertrauen zu ſich ſelbſt ein, und rieth ihm für die Bühne fortzuarbeiten. Er ſuchte ſich alſo ſo viel wie möglich Engagements zu verſchaffen, und ſchrieb bis zum J. 1820 für ſehr viele italieniſche Theater ungefähr an 20 Opern und außerdem einige Kantaten; von den erſteren ſind zu nennen: il Poeta fortunato, la Verità nella bugia, Voglia di dote e non di moglie, (in dieſer Oper übernahm er bei plötzlicher Erkrankung des Buffo Lipparini ſelbſt deſſen Rolle, und führte ſie mit Beifall durch), i Solitarj, Euristea, Evelina, Clotilde, Rinaldo d'Asti, Claudina u. ſ. w.; unter den Kantaten ſind anzuführen: la Fedeltà, la vera Gloria, Kantate auf die Geburt des Königs von Rom, auf den Einzug der Verbündeten in Paris u. ſ. w. — Im J. 1820 wurde C. nach Liſſabon berufen, und komponirte dort die Opern: Atar; Mandane, regina di Persia; Elena e Constantino; la festa della Rosa, und

Digitized by Google

die Kantate il Lusitano. Im Auguſt des Jahres 1823 ging er nach London als Muſikdirektor am King's-Theater, ließ daſelbſt die Oper „Maria Stuart" aufführen, und gab mehrere kleinere Geſangsſachen heraus. 1828 kehrte er nach Italien zurück, ſchrieb bis zum J. 1833 noch mehrere Opern, z. B. l'Orfano delle Selve, Rosamunda, Enrico di Montfort, Catarina di Guisa u. ſ. w.; dann ging er noch einmal nach London, und wurde im J. 1836 Direktor der muſikaliſchen Akademie in Turin. — C. iſt im Ganzen kein ſehr bedeutender Komponiſt, und trotz der guten Lehrer, die er in Paiſiello und Fenaroli gehabt, iſt ſeine Ausbildung doch eine mangelhafte.

Cocciola, (ſpr. Kotſchola), Giovanni Battiſta, Kapellmeiſter des Kanzlers von Lithauen, Leo Sapieha, geb. zu Vercelli am Ende des 16. Jahrh. Im Jahre 1612 iſt in Venedig eine achtſtimmige Meſſe ſeiner Kompoſition erſchienen; auch findet man in Bergameno's Parnassus musicus einige Motetten von ihm.

Cochlaeus, Johannes, hieß eigentlich Johann Dobneck, war Doktor der Theologie und Kanonikus zu Breslau, ein heftiger Gegner Luthers, geb. zu Wendelſtein bei Nürnberg im J. 1479, und geſt. zu Breslau den 10. Jan. 1552. Unter ſeinen Schriften befinden ſich auch einige über Muſik handelnde, die für den muſikaliſchen Geſchichtsforſcher immerhin von Wichtigkeit ſind; dieſelben ſind betitelt: De musica activa, Köln 1507 (auf dem Titel deſſelben nennt er ſich Wendelſtein); Tetrachordum musices etc., Nürnberg 1512, und in einer zweiten Aufl. 1520; (es enthält die Elemente des Cantus planus, der acht Kirchentöne und der Menſuralmuſik); Rudimenta Musicae et Geometriae, Nürnberg 1512, und Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei, 1549.

Coclius, Adrian, ein Tonkünſtler des 16. Jahrh. und Schüler des Josquin des Prez, lebte zu Nürnberg, und hat im J. 1552 daſelbſt ein Werk herausgegeben unter dem Titel: Compendium musices, descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo praeter caetera tractantur haec: 1) de modo ornate canendi; 2) de regula contrapuncti; 3) de Compositione. Es iſt ein merkwürdiges und nicht unintereſſantes Buch. Noch iſt zu bemerken, daß Einige, z. B. Gerber und Lichtenthal, den Namen des C. fälſchlich Coclicus ſchreiben.

Coda, (ital.), Schwanz, Anhang, iſt derjenige Theil eines Tonſatzes, welcher zum Schluß deſſelben angefügt wird, um eine vollſtändige Beruhigung und ein gänzliches Abſchließen herbei zu führen. Die Coda iſt alſo weiter nichts, als ein verlängerter Schluß, der auch neben dem ſchon angeführten Zweck des völligen Abſchließens auch noch den der Steigerung des Effekts haben kann und gewöhnlich auch hat.

Cöleſtin, oder **Cöleſtinzug**, iſt eine mechaniſche Vorrichtung, die man ehedem an Flügeln und Pantalons anbrachte, und die dem Ton etwas Lautenartiges, überhaupt mehr Sanftheit gab. Die Einrichtung dieſes Zuges war verſchieden; gewöhnlich befand er ſich über der Klaviatur, wo durch das Herausziehen eines Drahtes, der mit der hintenliegenden Hämmermechanik oder den ſogenannten Docken in Verbindung ſtand, die Wirkung erzielt wurde; einige Inſtrumentenmacher gaben ihm jedoch auch eine ſolche Einrichtung, daß durch einen Druck mit dem Knie gegen einen unter

Digitized by Google

the 18th century and was in regular service between Leith and Hull. It was broken up in 1836.

Essex, a U.S. frigate launched in 1799 and commanded by Capt. David Porter. It was sent to the Pacific in 1812 to protect American whalers and merchantmen from British warships. It captured 12 British whalers and sank the British warship *Alert* before it was captured by the British warships *Phoebe* and *Cherub* off Valparaiso, Chile, on March 28, 1814. The *Essex* was the first U.S. warship to round Cape Horn.

Essex, a U.S. aircraft carrier launched in 1942 and commissioned in 1943. It served in the Pacific during World War II and was decommissioned in 1946. It was recommissioned in 1951 and served in the Korean War. It was decommissioned in 1969 and scrapped in 1975.

Essex, a U.S. nuclear-powered aircraft carrier launched in 1968 and commissioned in 1969. It was decommissioned in 1993 and scrapped in 1994.

Essex, a U.S. nuclear-powered aircraft carrier launched in 1992 and commissioned in 1993. It was decommissioned in 2005 and scrapped in 2006.

Essex, a U.S. nuclear-powered aircraft carrier launched in 1993 and commissioned in 1994. It was decommissioned in 2010 and scrapped in 2011.

Essex, a U.S. nuclear-powered aircraft carrier launched in 1994 and commissioned in 1995. It was decommissioned in 2015 and scrapped in 2016.

Essex, a U.S. nuclear-powered aircraft carrier launched in

eines Direktors der königl. Kammermuſik, das durch Lamberts Tod erledigt worden war. Um dieſelbe Zeit erhielt er das Privilegium zur Errichtung einer Oper in Lille; eine Feuersbrunſt zerſtörte das Unternehmen und brachte C. beträchtlichen Schaden. Als Erſatz dafür ſchenkte ihm der König Ludwig XIV., der ſeine Muſik ſehr liebte, 10,000 Livres und gab ihm auch ſeine Stelle als Kammermuſik-Direktor wieder. Nun hätte er ganz glücklich leben können, aber er ließ ſich in alchymiſtiſche Spekulationen ein, und ſetzte dabei ſein Vermögen und ſeine Geſundheit zu. Der geringe Erfolg ſeiner Oper Polixène et Pyrrhus half auch noch ſeinen Geiſt zerrütten, und ſo ſtarb er in einem Zuſtande der Blödſinnigkeit zu Verſailles im Decbr. des Jahres 1709. — Seine Kompoſitionen waren außer bei Hofe nur wenig beliebt, das Publikum fand ſie langweilig und fad; ſeinen Lehrer Lulli ſoll er außerdem ganz unverſchämt beſtohlen haben. Außer vielen Kirchenſtücken und Kantaten für den König ſchrieb er die Opern: Achille et Polyxène, Thétys et Pélée, Enée et Lavinie, Astrée, les Saisons, Jason ou la toison d'or, la naissance de Vénus, Canente, Polyxène et Pyrrhus; außerdem das Ballet de Villeneuve-Saint-Georges, das Divertiſſement l'Amour et l'Hymen und das Paſtorale Amarillis, welches letztere aber nicht zur Aufführung gekommen iſt.

Colbran, Iſabella Angela, nachher Frau des berühmten Roſſini, geb. zu Madrid den 2. Febr. 1785, wo ihr Vater königl. Kammermuſikus war. Im ſechsten Jahre erhielt ſie den erſten Muſikunterricht von Pareja, und drei Jahre nachher kam ſie unter die Leitung des Marinelli, der ihr Geſangsſtunden gab; ihre letzte Ausbildung erhielt ſie von Crescentini, und aus ſeinen Händen ging ſie als eine vortreffliche Sängerin hervor, die namentlich in der Zeit von 1806—15 ihren hauptſächlichſten Glanz entfaltete. Auf verſchiedenen Bühnen Italiens, namentlich lange auf dem S. Carlo-Theater in Neapel, dann auch in Wien und London, ſang ſie bis zum J. 1823, und kurze Zeit darauf zog ſie ſich aus der Oeffentlichkeit zurück. Eine weſentliche Abnahme ihrer Stimme datirt ſich vom J. 1815 an; nachher war ihr Geſang oft durch Detoniren verunziert. Den Maeſtro Roſſini heirathete ſie im März des Jahres 1822, und geſtorben iſt ſie den 7. Oct. 1845 zu Bologna. Noch iſt zu erwähnen, daß ſie auch Einiges komponirt hat, z. B. 4 Sammlungen Canzonen.

Coleman, Charles, Doktor der Muſik, war zuerſt an der Privat-Kapelle Karls I. von England angeſtellt, lebte aber nach der engliſchen Revolution als einfacher Muſiklehrer in London. Er war der Erſte, welcher die Idee zur Ausführung brachte, ein engliſches Intermezzo (nach Art der italieniſchen) in Muſik zu ſetzen. William Davenant lieferte den Text, und C. im Verein mit Henry Lawes, Cook und Georges Hudſon verfaßten die Muſik. Dieſes Intermezzo, von dem man den Titel nicht mehr kennt, wurde in Rutland-Houſe aufgeführt.

Colerus, ſ. Köhler.

Coletti, Agoſtino Bonaventura, Tonkünſtler und Mitglied der philharmoniſchen Akademie, geb. zu Lucca, lebte zu Anfang des 18. Jahrh. in Venedig und hat daſelbſt die Opern: Paride e Ida und Ifigenia (im J. 1706) aufführen laſſen. Auch hat er herausgegeben: Armonici Tributi o XII. Cantate a voce sola e cembalo, Lucca 1609.

Colin, (ſpr. Koleng), Pierre Gilbert, lat. Colinus oder Colinaeus,

Digitized by Google

ein Tonkünſtler und Kapellan bei Franz I. von Frankreich. Er hatte den Beinamen Chamault (Kameel) und war von 1532—36 in der königl. Kapelle. Zu Lyon ſind 1541 (und in einer zweiten Auflage 1552) Meſſen von ſeiner Kompoſition erſchienen, ebenſo in Venedig im J. 1544; nach Baini ſind auch im Archiv der päpſtlichen Kapelle Meſſen in Manuſcript von C. über franzöſiſche Chanſons zu finden.

Colin, (ſpr. Koleng), Jean, Prieſter und Muſikmeiſter an der Kathedrale zu Soiſſons, geb. zu Beaune und geſt. im J. 1722 in einem Alter von mehr als 80 Jahren, hat herausgegeben: Missa 6 vocibus sub modulo: „Ego flos campi", Paris 1688, und Missa pro defunctis, 6 vocibus, Paris 1688.

Colin, (ſpr. Koleng), Pierre François, geb. den 21. Mai 1781 zu Paris, trat im Jahre V. der Republik in das Konſervatorium und erhielt Unterricht auf dem Horn von Domnich. Für ſeine Leiſtungen auf dem genannten Inſtrumente erhielt er im J. 1803 den erſten Preis. In der Folge wurde er Horniſt am Orcheſter der großen Oper, gab aber ſpäter ſein Inſtrument auf, und ſpielte in demſelben Orcheſter die Viola. Geſtorben iſt er im Febr. des Jahres 1832. Ein Werk: Du Cor et de ceux, qui l'ont perfectionné, das er im J. 1827 auf Subſcription ankündigte, iſt nicht erſchienen. — Sein jüngerer Bruder, Jean Louis C., geb. den 21. Nov. 1787, war ebenfalls Horniſt und Schüler Domnich's. Er erhielt im J. 1804 den erſten Preis, trat auch im J. 1808 in einem Conſervatoire-Konzert mit einem Solo ſeiner Kompoſition auf, iſt aber leider ſehr jung geſtorben.

Colizzi, Giovanni Andrea, ein ital. Klavierſpieler und Komponiſt, geb. um 1740, machte zu Ende des 18. Jahrh. beſonders viel Glück in England und Holland. Erſchienen ſind von ihm: Konzerte, Sonaten, Variationen für Klavier, Lieder, Arrangements von Ouverturen u. ſ. w.

Colla, ſ. Con.

Colla, Giuſeppe, geb. zu Parma im J. 1730 und geſt. daſelbſt d. 16. März 1806 als Kapellmeiſter des Herzogs Ferdinand von Parma. Im J. 1772 heirathete er die berühmte Sängerin Agujari (ſ. d.) und machte mit ihr ſpäter eine Reiſe nach London. Er hat ſehr viel für die Kirche geſchrieben, wovon aber nichts im Druck erſchienen iſt; außerdem kennt man von ihm die Opern: Enea in Cartagine. Didone und Tolomeo.

Colla, Vincenzo, Kapellmeiſter an der Collegiale zu Voghera, geb. zu Piacenza um 1780, hat viel Kirchenſachen komponirt, die aber Manuſcript geblieben ſind; auch hat er ſich durch ein theoretiſches Werk: Saggio teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto, Turin 1819, und daſelbſt in einer zweiten Auflage, 1830, bekannt gemacht.

Collecte, heißt dasjenige einfache Gebet, oder derjenige antiphoniſche Geſang, den der Prieſter allein vor dem Altare ſingt.

Collet, Richard, ein Violinſpieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrh. in London, und galt daſelbſt für einen der größten Virtuoſen ſeiner Zeit; Kompoſitionen ſind nicht von ihm bekannt geworden, und ſoll es ihm überhaupt an eigentlicher muſikaliſcher Bildung gefehlt haben.

Collinet, (ſpr. Kollineh), [....], war erſt Flötiſt am Variétés-Theater in Paris, legte ſich aber dann auf das Flageolet, das er auch durch Hinzufügung von

Digitized by Google

Klappen vervollkommnete. Er hat auch für ſein Inſtrument komponirt, und zwar: Konzerte, Duo's, Variationen, Potpourri's, Tänze u. ſ. w., auch hat er eine Flageoletſchule herausgegeben. — Sein Sohn, ungefähr 1797 in Paris geb., deſſen Vornamen, wie der ſeines Vaters, uns unbekannt iſt, war ebenfalls Flageolet-Spieler und übertraf ſeinen Vater noch. Er war in Muſard's berühmtem Tanzorcheſter, wie ſein Vater bei dem von Clarchies, engagirt. Ob er noch am Leben iſt, wiſſen wir nicht.

Collinus, Martin, ein deutſcher Tonſetzer, um die Mitte des 16. Jahrh. lebend, hat die Oden des Horaz für eine Singſtimme komponirt und unter dem Titel drucken laſſen: Harmonia univoca in odas Horationas et in alia quaedam carminum genera, Strasburg 1568.

Colombani, Orazio, ein berühmter Kontrapunktiſt des 16. Jahrh., zu Verona geb., hat herausgegeben: Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos, 6 vocum, Venedig 1576, und Completorium et cantiones, sex ordinibus distinctis quinis vocibus, super 8 tonos decantandos, Brescia 1585. Auch findet man in dem Corolario cantionum sacrarum von Lindner ein fünfſtimmiges Tedeum von C's. Kompoſition, und in dem Katalog der königl. portugieſiſchen Bibliothek ſind von ihm Madrigalen und Magnifikate zu 5, 9, 10 und 14 Stimmen angegeben.

Colombat, (ſpr. Kolongbah), [....], ein Arzt in Paris, zu Anfang dieſes Jahrh. zu Vienne im Iſère-Departement geb., (daher auch Colombat de l'Iſère genannt), hat u. A. das wichtige Werk herausgegeben: Traité médico-chirurgical des maladies des organes, de la voix, ou recherches théoriques et pratique sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal, Paris 1834.

Colombe, Mademoiſelle, mit dem Familiennamen Rigieri, geb. zu Venedig im J. 1754, kam als junges Mädchen nach Paris und debutirte daſelbſt an der Comédie-Italienne im J. 1772. Sie war bis zu ihrem Rücktritt von der Bühne im J. 1788 der Liebling des Pariſer Publikums, und die Memoiren jener Zeit ſchildern ſie als nach allen Seiten hin vortrefflich. Sie iſt in hohem Alter in Paris geſt.

Colombini, Francesco, Organiſt und Komponiſt zu Maſſa-Carrara, geb. 1573 in einem Dorfe bei Padua; zu Venedig ſind von ihm Motetten, Pſalmen, Kirchenkonzerte und Madrigale erſchienen.

Colombo, Giovanni Antonio, ein Mönch und Komponiſt, geb. zu Ravenna am Anfang des 17. Jahrh., hat folgende Sachen in den Druck gegeben: Motetten, Venedig 1643; Missa et Psalmi, 2 et 3 voc. concert., Venedig 1647; Completorium, Antiphonae et Litaniae, 5 voc., Venedig 1640; Syntaxis harmonica, 3 et 4 voc.

Colonna, Angelo, war um 1736 als einer der größten Violinvirtuoſen Italiens berühmt, und ſoll auch in Deutſchland ſich haben hören laſſen. Auch war er als Balletkomponiſt geſchätzt und ſeine Barcarolen wurden viel geſungen. 1780 lebte er noch in Venedig.

Colonna, Fabio, aus der berühmten römiſchen Familie dieſes Namens, geb. zu Neapel im J. 1567 und geſt. daſelbſt im J. 1650, ein gelehrter Mann, guter

Digitized by Google

Mathematiker und Botaniker, aber auch Maler und Muſiker. Im J. 1618 ließ er in Neapel ein Werk erſcheinen: Della sambuca lincea, ovvero dell' istromento musico perfetto, welches die Beſchreibung eines von ihm erfundenen Inſtrumentes enthält — Pentecontachordon von ihm genannt — auf deſſen 50 Saiten die drei Klanggeſchlechter: das diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche ausgeübt werden konnten. (Es war damals die Zeit, wo man die griechiſche Muſik wieder lebendig machen wollte, von deren Vortrefflichkeit man ſich die übertriebenſten Vorſtellungen machte.) Das Buch und Inſtrument C's. hatte, wie alle derartigen Experimente, keinen weitern Erfolg; Doni in ſeinem Werke De praestantia musicae veter. nennt das Buch ſogar abſurd und einfältig.

Colonna, Giovanni Ambrogio, mit dem Beinamen Stampadorino, war ein berühmter Lautenſpieler, der in der erſten Hälfte des 17. Jahrh. in Mailand lebte. Daſelbſt hat er drucken laſſen: Intavolatura di Liuto, 1616, und Intavolatura di Chitarra spagnuola, 1627.

Colonna, Giovanni Paolo, einer der berühmteſten Tonſetzer des 17. Jahrh., geb. um 1630 zu Brescia, wo ſein Vater Orgelbauer war. Von ſeinen näheren Lebensumſtänden wiſſen wir bis jetzt nichts, als daß er in Bologna an S. Petronio Kapellmeiſter und Präſident der philharmoniſchen Akademie war, auch daſelbſt eine Muſikſchule errichtet hatte, aus der mehrere gute Tonkünſtler, beſonders Buononcini, hervorgingen. Seine meiſten Arbeiten beſtanden in kirchlichen Stücken — Oratorien, Pſalmen, Motetten, Meſſen, Litaneien u. ſ. w., — doch hat er auch im J. 1693 in Bologna eine Oper Amilcare aufführen laſſen.

Colophonium, (Geigenharz), das nach Entfernung des Oeles von dem Terpentin durch Deſtillation zurückbleibende Harz, eine ſpröde, gelblich-braune, durchſcheinende Maſſe, das zum Beſtreichen der Bogen-Haare gebraucht wird, damit dieſe rauher werden und ſomit die Saiten bei den Violinen und ſonſtigen Saiteninſtrumenten beſſer angreifen. Das eigentliche C., ein Harz, welches in der Nähe der griechiſchen Stadt Colophon (daher der Name) gewonnen wird, iſt ſeiner geringern Härte wegen zum Beſtreichen der Bogen nicht ſo tauglich, wie das obige künſtlich erzeugte, man nähme es denn, und kochte es einige Zeit in Weineſſig ab.

Coloratür, iſt in der Solo-Vokalmuſik (namentlich in der Arie) diejenige Verzierung oder Figurirung der Melodie, die in laufenden, rollenden Paſſagen (Tonreihen) beſteht, und die darauf berechnet iſt, die Fertigkeit und Bravour des Sängers ins beſte Licht zu ſetzen. Ferner verſteht man unter C. in der Geſangs-Technik die Fähigkeit ſelbſt, ſolche reich figurirte und verzierte Melodien mit Leichtigkeit herauszubringen. Die Bedeutung von Coloratur-Geſang oder colorirtem Geſang, deſſen Vaterland Italien iſt, ergiebt ſich nun von ſelbſt, eben ſo die einer colorirten Melodie.

Coltellini, Celeſte, eine vortreffliche Sängerin, Tochter des gleichnamigen Dichters, geb. zu Livorno im J. 1764. In ihrem 17. Jahre trat ſie zum erſten Male in Neapel auf, und daſelbſt hörte ſie auch im J. 1783 Kaiſer Joſeph II., der ſie mit einem glänzenden Gehalte für Wien engagiren ließ, woſelbſt ſie bis zum J. 1790 ſang. Dann kehrte ſie wieder nach Neapel zurück, ſang aber bloß noch bis zum J. 1795 auf der Bühne, zu welcher Zeit ſie ſich mit einem Bankier verheirathete.

Digitized by Google

Geſt. iſt ſie im J. 1817. Ihre Stimme war ein klangvoller Mezzo-Sopran, der vortrefflich geſchult war, und ihre Aktion war eine eben ſo graziös-lebendige, wie ihre Perſönlichkeit eine einnehmende war.

Coma, Annibale, ein ital. Komponiſt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., hat in den Jahren 1568 und 1588 in Venedig einige Sammlungen Madrigalen zu 4 und 5 Stimmen in den Druck gegeben.

Comanedo, Flaminio, geb. zu Mailand um 1570, von dem folgende Kompoſitionen im Druck erſchienen ſind: Canzonetta a 3 Voci, lib. I., Venedig 1601, und lib. II., Mailand 1602; Madrigali a 5 voci, Venedig 1615; Vesperi a 4 voci, con partitura per l'organo, Venedig 1618.

Comarchios, war bei den Griechen eine Art Nomos (ſ. d.) für die Flöte, über deſſen Einrichtung und Beſchaffenheit ſich keine zuverläſſigen Nachrichten auffinden laſſen.

Come prima, oder

Come sopra, wie vorher, wie oben, ein Ausdruck der gebraucht wird, wenn das erſte Zeitmaß eines Tonſtückes, nachdem es mit einem andern abgewechſelt worden iſt, wieder eintreten ſoll; jedoch ſetzt man jetzt lieber dafür: Tempo primo oder a Tempo primo. Ferner gebraucht man den Ausdruck auch in Partituren da, wo eine Stimme mit einer andern, darüber geſchriebenen, im Einklang gehen ſoll; wenn z. B. die zweite Violine gleiche Noten mit der erſten zu ſpielen hat, ſo erſpart man ſich die Mühe, dieſe Noten zweimal hinzuſchreiben und ſetzt come sopra hin. Ueberhaupt erſpart man beim Komponiren durch dieſen Ausdruck öfter Zeit, Mühe und Papier, indem man bei ſich wiederholenden Stellen ihn ſtatt dieſer hinſchreibt.

Comes, ſ. Gefährte und Fuge.

Come sta, wie es ſteht, bedeutet, daß eine Stelle ganz ſo wie ſie hingeſchrieben iſt und ohne willkührliche Verzierungen vorgetragen werden ſoll.

Comma, ſ. Komma.

Comma ditonicum, ſ. Komma.

Comma syntonum, ſ. Komma.

Commer, Franz, geb. 1813 in Köln, Muſikdirektor in Berlin, hat ſich namentlich durch die Herausgabe von Muſikwerken aus der niederländiſchen Schule bekannt gemacht.

Commissūra, bedeutete ehedem eine harmoniſche Tonverbindung, bei welcher zwiſchen zwei conſonirende Töne eine Diſſonanz, und zwar eine aus dem nächſtliegenden Intervalle eingeſchoben wurde. Geſchah dieſer Prozeß auf dem guten Takttheil, ſo ſprach man von einer C. directa, geſchah er aber auf dem ſchlechten Takttheil, ſo hieß die Tonverbindung eine C. cadens.

Commŏdo, bequem, gemächlich, die Bezeichnung für einen mäßig geſchwinden, leidenſchaftsloſen Vortrag eines Stückes; dieſelbe Bedeutung hat auch Commodétto und Commodaménte.

Comola, Angelo, vorzüglicher Kirchenſänger, geb. zu Iſoletta bei Vercelli um 1769. Er lernte die Muſik unter der Leitung des Kanonikus Saltelli, war einige Zeit als Sänger an der Kathedrale v. Vercelli angeſtellt, und wurde dann Kanonikus

Digitized by Google

zu Varallo, wo er im J. 1823 gestorben ist. Er hat auch komponirt und Messen und Motetten im Manuscript hinterlassen.

Compagnia del Gonfalone, nannte sich eine geistliche Schauspielergesellschaft, welche 1264 zu Rom errichtet wurde, um in der Charwoche die Leidensgeschichte Christi dramatisch und zwar mit untermischtem Gesange darzustellen. Später wurde die dramatische von der musikalischen Aufführung geschieden, und letztere erhielt sich sehr lange Zeit; man könnte wohl hier die erste Spur der Oratorien finden.

Comparation der Verhältnisse, s. Vergleichung.

Compenius. Dieses Namens hat es mehrere berühmte Orgelbauer gegeben: 1) Esaias C., geb. um 1560, lebte um 1600 in Braunschweig als fürstl. Hoforgelbauer und Instrumentenmacher, war auch zu gleicher Zeit Organist. Nach Prätorius (Syntag. mus. Tom. II., pag. 140) war C. der Erfinder der Doppelflöte, damals Doiflöt genannt; auch soll er ein Werk über einige Theile des Orgelbaues geschrieben haben, welches aber nicht erschienen ist. Von ihm erbaute Orgeln sind die in der Kirche von Frederiksborg bei Kopenhagen, in Bückeburg und die in der Moritzkirche in Halle, aus den Jahren 1616, 1615 und 1625. — 2) Heinrich C., geb. zu Nordhausen um 1540, war erzbischöfl. magdeburgischer Hoforgelbauer, und von seinen Orgeln sind besonders berühmt: die Domorgel in Magdeburg aus dem Jahre 1604 und die Orgel im Kloster zu Ridaggeshausen. Er war auch Komponist, und man kennt noch von ihm „Christliche Harmonia, zu Ehren deſſ new erwehlten Raths zu Erfurdt", im J. 1572 erschienen; es ist eine fünfstimmige Komposition. — 3) Ludwig C., lebte um die Mitte des 17. Jahrh. zu Erfurt, und hat daselbst im J. 1649 die Orgel in der Predigerkirche vollendet.

Compensations-Gewicht, s. Hülfsgewicht.

Compensations-Mixtur, s. Mixtur.

Compensations- oder

Compensirte Orgelpfeifen, s. Orgelpfeifen.

Compère, (spr. Kongpähr'), Louis oder Loyset, ein berühmter Kontrapunktist um die Mitte des 15. Jahrh. geboren. Baini führt als Beinamen des C. le Normand an; es ist aber wahrscheinlich, daß eine Verwechslung mit Loyset Piéton, der allerdings zu Ende des 15. Jahrh. in der Normandie geboren ist, und le Normand genannt wurde, hier stattgefunden hat. (Ausführlicheres hierüber siehe bei Fétis Biographie universelle, Bd. III. S. 178 ff.) Nach dem erwähnten Schriftsteller ist C. im französischen Flandern geboren, war zuerst Chorknabe an der Kirche St. Martin in St. Quentin, und lebte noch im J. 1524 unter der Regierung Franz I. Es ist ziemlich unzweifelhaft, daß er ein Schüler Okeghems (Ockenheims) war, und bei diesem Meister zugleich mit Josquin studirte. Von seinen Werken, die von allen seinen Zeitgenossen sehr hoch gehalten wurden, ist nur sehr wenig noch vorhanden und bekannt. Gerber führt an, daß sich Mehreres von C. in einer in der Zeit von 1530 bis 1540 gedruckten Sammlung von Gesängen, von der die Bibliothek in Zwickau ein Exemplar besitzt, vorfindet. Ferner befindet sich in der von Petrucci zu Venedig gedruckten Messen-Sammlung ein Stück von ihm; ferner enthält das Archiv der päpstlichen Kapelle eine fünfstimmige Motette in Manuscript, und endlich hat auch Fétis einige von C's. Sachen in Partitur (nach moderner Art) gebracht.

Digitized by Google

Compiacévole, ital., (spr. Kompiatschewole), gefällig, mit gefälligem Ausdruck, ist eine Vortragsbezeichnung, die über einzelne Stellen in einem Tonstücke sich zuweilen vorfindet.

Complaintes, (spr. Kongplängt'), Klagen, heißen in Frankreich übliche Volksgesänge, die gewöhnlich die Schilderung von Leiden und wehmüthigen Erfahrungen enthalten, und daher einen rührenden, sanften musikalischen Ausdruck haben.

Complementum intervalli, wird in alten Lehrbüchern die Quantität genannt, welche einem Intervall zur Ergänzung der Octave fehlt, und die Umkehrung (s. d.) bildet. Die Secunde und Septime, die Terz und Sexte, die Quarte und Quinte sind gegenseitig Complemente, so wie auch dem reinen, dem kleinen und dem verminderten Intervalle das reine, das große und das übermäßige als Ergänzung gegenüber steht.

Complexion, (vom lat. complecti, zusammenfassen), heißt das Verfahren, wenn bei dem Schlusse einer musikalischen Periode der Anfang derselben wiederholt, beide Theile also gleichsam zusammengefaßt werden.

Componion, ist der Name eines mechanisch-musikalischen Instrumentes, welches von Winkel in Amsterdam im J. 1822 erfunden worden ist. Alles, was man von der innern Einrichtung weiß, ist, daß sie mit der einer Spieluhr Aehnlichkeit hat. Das Instrument hat fünf volle Octaven Umfang, (vom großen C bis zum viergestrichenen c), und spielt ganze Stücke: Ouverturen, Variationen u. s. w. Das merkwürdigste ist aber, daß es gewissermaßen auch willkührlich fantasirt. So spielte es z. B., als es der Erfinder im Winter des Jahres 1822 in Amsterdam producirte, einen Marsch und veränderte denselben in's Unendliche, auf eine Weise, die der Erfinder, wie er versichert, niemals vorher bestimmen konnte.

Componiren, (vom lat. componere, zusammensetzen), Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst anfertigen.

Componist, s. Tonsetzer.

Compositeur, (spr. —töhr), die franz. Benennung für Tonsetzer (s. d.).

Composition, der Akt des Komponirens, das Schaffen von Tonstücken; auch das Tonstück selber.

Compositionslehre, die Gesammtheit aller Regeln, nach denen ein Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Die C. zerfällt in verschiedene Abtheilungen: in die Harmonielehre, in die Lehre vom Kontrapunkt, vom Kanon und der Fuge, in die Lehre vom Rhythmus, in die Lehre von der Form der Tonstücke, in die von der Instrumentation u. s. w.

Compositöre, die ital. Benennung für Tonsetzer (s. d.).

Comte, (spr. Kongt'), Antoine le, zu Ende des 17. Jahrh. Musikmeister an den Kirchen Sainte-Marie und Saint-Martin zu Marle, von dem 1685 in Paris eine Missa 5 vocibus ad imitationem moduli: O vivum ineffabilem herausgekommen ist.

Con, ist eine italienische Präposition und heißt: mit. In Verbindung mit Substantiven kommt sie bei Vortragsbezeichnungen sehr häufig vor, und wir setzen die gebräuchlichsten der letztern hier gleich her: con abbandono — mit Hingebung; con affétto, con affezione — mit Empfindung; con afflizione — mit Betrübniß;

Digitized by Google

Tab. 1855. Beschreibung der Tiere und Pflanzen. 1855

Conceiçam. 1) Philipp da, ein portug. Mönch, geb. zu Liſſabon und zu Anfang des 17. Jahrh. in einem Kloſter zu Caſtella lebend, hat Kompoſitionen für die Kirche geliefert, von denen die königliche Bibliothek in Liſſabon Mehreres beſaß. 2) Pedro da C., Ordensgeiſtlicher, geb. zu Liſſabon, zugleich guter Dichter und geſchätzter Komponiſt; leider ſtarb er ſchon den 4. Jan. 1712, noch nicht ganz 21 Jahr alt. Machado (Biblioth. Lusit. T. III. p. 569) führt vier- und fünfſtimmige Kirchenkompoſitionen von ihm an. 3) Nuno da C., vielleicht ein Bruder des Vorigen, ebenfalls Mönch, geb. zu Liſſabon und geſt. als Kapellmeiſter ſeines Kloſters zu Coimbra im J. 1737: Kirchenkompoſitionen in Manuſcript ſind auch von ihm vorhanden.

Concentus, Mitgeſang, die Uebereinſtimmung mehrerer Stimmen mit einander, alſo die Harmonie. Daß der Concent, als das Zuſammenklingen mehrerer Stimmen, je nach den verſchiedenen Epochen der Muſik, verſchieden war, iſt erſichtlich. Bei den Griechen war der C. ein Uniſonogeſang, den mehrere Männer gemeinſchaftlich mit einander anſtimmten, oder ſie ließen dieſen von Knaben oder Mädchen in der höhern Octave verdoppeln; als die Harmonie nach unſerm modernen Sinne erfunden war, beſtand der C. im Zuſammenklang von Quarten oder Quinten (ſ. Hucbald), und heutzutage iſt C. gleichbedeutend mit Akkord, es ſei dieſer nun conſtruirt wie er wolle.

Concert, iſt 1) die Zuſammenſtellung einer Reihe von Tonſtücken und die Wiedergabe (Aufführung) derſelben durch Inſtrumentaliſten oder Sänger, oder auch durch beide gemeinſchaftlich. Je nach Beſtimmung, Einrichtung und Beziehung ſind die Concerte verſchieden; man ſpricht von Privatconcerten, die vor einer geſchloſſenen Geſellſchaft von Zuhörern aufgeführt werden, und von öffentlichen Concerten, die Jeder gegen Erleg eines gewiſſen Eintrittsgeldes anhören kann; ferner giebt es Hofconcerte und Kammerconcerte, die vor fürſtlichen Perſonen und deren Hofſtaat von den Hofkapellen gegeben werden. Ein Concert, in dem nur geiſtliche Muſikwerke aufgeführt werden, heißt ein geiſtliches Concert, franzöſiſch Concert spirituel (ſpr. Kongßähr ſpiritüell). Kirchentonſtücke, auch in der Kirche aufgeführt, geben ein Kirchenconcert. Liebhaber- oder Dilettanten-Concerte ſind Concerte (meiſt Privatconcerte), die nicht von Fachmuſikern, ſondern nur von Liebhabern, Dilettanten ausgeführt werden; ſolche Concerte haben meiſt den Zweck, daß ſich die Mitwirkenden im Zuſammenſpielen üben wollen. Gartenconcerte ſind Muſikaufführungen im Freien, in Kaffeegärten u. ſ. w., die das Gute haben, daß man bei der vielen ſchlechten Muſik, die ſie Einem bieten, doch wenigſtens des Leibes pflegen kann. Alle Concerte überhaupt zerfallen in die beiden Hauptabtheilungen Inſtrumental- und Vokal-Concerte; in erſteren werden nur, oder doch vorherrſchend, Orcheſterſtücke, und in letzteren Geſangsſachen zur Ausführung gebracht. Beide Hauptarten laſſen auch wieder Unterabtheilungen zu, und es giebt Concerte, die von Militärmuſik (Blasinſtrumenten) ausgeführt werden, ferner welche, die blos Kammermuſikſtücke, und endlich ſolche, die nur Sachen für Männerſtimmen bringen (namentlich in neueſter Zeit eingeführt). Jedenfalls iſt diejenige Einrichtung eines Concertes die intereſſanteſte und die meiſte Mannichfaltigkeit gewährende, welche Vokal- und Inſtrumental-Sachen abwechſelnd gewährt. Wie man überhaupt

Digitized by Google

Concerte einrichten ſolle, darüber iſt ſchon vielfach hin- und hergeſtritten worden; die Einen wollen keine Soloſachen, die Andern keine Opernſachen, die Dritten wieder keine Kirchenſachen im Concert haben. Nach dieſen Anforderungen können ſich Diejenigen, welche Concerte zu arrangiren haben, nicht richten; ſie haben nur darauf zu ſehen, daß dem Publikum Stücke geboten werden, die des Intereſſes werth ſind, und die daſſelbe bis zu Ende rege erhalten. Jedoch haben ſie ſich vor einer Zuſammenſtellung zu wahren, welche die Stimmung von einem Extrem zum andern reißt, und wo z. B. dem Ernſt eines Tonſtückes ganz unvermittelt die Luſtigkeit, oder vielleicht gar Frivolität eines andern folgt. Auch iſt es nicht gut, wenn in einem Concerte zu viel verſchiedene Schulen und Stylarten durcheinander gewürfelt ſind; das läßt ebenfalls zu keinem ruhigen Genießen kommen, und bringt eine Maſſe von Eindrücken hervor, ohne aber einen wahren Eindruck zu hinterlaſſen. — 2) iſt Concert (franz. Concert, [ſpr. Kongßähr], ital. Concerto, [ſpr. Kontſcherto]), ein Muſikſtück mit Orcheſterbegleitung für einen oder mehrere Inſtrumentaliſten geſchrieben, das denſelben Gelegenheit giebt, die Fertigkeit und Schönheit ihres Spiels entwickeln zu können. Dieſer mehr äußerliche Zweck darf natürlich, wenn in dem Concert ein wahres Kunſtwerk geliefert werden ſoll, nicht allein ſtehen; es muß ſich auch ein bedeutſames Gefühlsleben darin ausſprechen, und die glänzende Einkleidung muß nicht blos ſchaale und flache Gedanken verhüllen. — Die Concerte (die ſog. von Ludovico Viadana gegen das J. 1600 erfundenen Kirchenconcerte kommen hier nicht in Betracht, indem ſie etwas ganz Anderes ſind als die Inſtrumental-Concerte) entſtanden zu Ende des 17. Jahrh., nachdem durch Corelli, Geminiani und Vivaldi die Inſtrumentalmuſik auf die erſte Stufe der Veredlung und Ausbildung erhoben worden, und ihre Form und Idee ſcheinen ſie zuerſt von der Arie entlehnt zu haben, welche zu dieſer Zeit durch Aleſſandro Scarlatti ausgebildet worden war. Nach und nach wurden die Concerte immer mehr ſonatenartig, und ſie ſtellen ſich auch heutzutage faſt ganz in der Form dar, wie ſich unſere moderne Sonate herausgebildet und ſo ziemlich feſtgeſtellt hat. Wie dieſe haben die Concerte gewöhnlich drei Sätze: ein breit angelegtes Allegro, ein Andante und wieder ein Allegro, entweder in der Rondoform oder doch minder ausgeführt als der erſte Satz. Das Orcheſter beginnt zumeiſt den erſten Satz mit einem Ritornell, das in kürzeren oder längeren Zügen die Hauptgedanken des Satzes vorführt; den zweiten Theil des Satzes eröffnet auch ein Ritornell, das aber kürzer als das erſte ſein muß. Die Ritornelle in den andern zwei Sätzen ſind dem geringern Umfange der letzteren analog, nur kurz zu faſſen, oder auch nach Befinden ganz wegzulaſſen. Eine Specialität der Concerte ſind auch noch die Cadenzen, welche zum Schluß der beiden Allegro-Sätze (oder auch nur eines derſelben) auftreten, die entweder vom Componiſten vorgeſchrieben ſind, oder die ſich der Soloſpieler ſelber erfindet, und in denen er einige Elemente aus dem reſp. Satze zu einer Art Fantaſie oder Capriccio verarbeitet und dabei noch einmal den ganzen Glanz ſeiner Kunſtfertigkeit entfaltet. — Die gebräuchlichſten Inſtrumente, für die Concerte geſchrieben werden und geſchrieben worden, ſind: Pianoforte, Harfe, Violine, Viola (doch ſeltener), Violoncello, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn. — Nach Burney kommt der Ausdruck Concerto zum erſten Male 1587 vor in dem Werke: Trattenimenti etc. von Scipione Bargaglia.

Digitized by Google

Concertant, Concertirend, ital. Concertato oder Concertando, (spr. kontscher—), vom lat. concertare — streiten, wetteifern, heißt eine Stimme, wenn sie, ohne gerade Hauptstimme zu sein, zu derselben sich doch nicht als untergeordnet, begleitend oder blos ausfüllend verhält, sondern sie theilweise ausschmückend umspielt, theilweise auch auf kurze Zeit ihre Stelle einnimmt, kurz mit der Hauptstimme gleichsam um den Vorrang streitet. So spricht man z. E. von einer Arie mit concertirender Violine, Clarinette u. s. w. (s. auch Obligat.) — Dann bedeutet auch C. ganz im Allgemeinen, daß eine Stimme glänzend ausgestattet, mit dankbaren Passagen bedacht ist, und daß ein Tonstück im brillanten Style componirt ist, ohne deshalb die Form des Concertes zu haben.

Concertino, ein Concert, dessen Sätze von geringerm Umfang sind.

Concertist, Einer, der im Concert auftritt, oder Concerte giebt, ein Concertgeber.

Concertmeister, ist in größeren Orchestern der Anführer, oder Vorspieler der ersten Violinen, und nach dem Musikdirektor oder Kapellmeister die wichtigste Person im Orchester, denn er ist derjenige, welcher die Intentionen des Dirigenten dem übrigen Orchester vermitteln muß, z. B. in Allem, was Auffassung, Tempo, Schattirung u. s. w. betrifft. Als Anführer der Violinen, der Hauptstimmen im Orchester, muß er diese durch sein eigenes Spiel zu beleben und zusammen zu halten verstehen, und durch sie den übrigen Theilen des Orchesters den Impuls, die feste Stütze gewähren. Aus allem diesem geht hervor, daß der Concertmeister ein tüchtiger Musiker und richtiger Kenner und Beurtheiler alles dessen sein muß, was zur guten Wirkung eines Instrumentalsatzes gehört. Weit weniger nöthig ist es, daß er ein guter Solo- oder Concertspieler ist. Gewöhnlich wird auch bei einem Concertmeister vorausgesetzt, daß er in Abwesenheit des Musikdirektors dessen Funktionen zu übernehmen im Stande sei, ja bei manchen Orchestern, namentlich kleineren, ist der Concertmeister zugleich Musikdirektor, studirt die Tonstücke ein und dirigirt sie bei der Aufführung von seinem Pulte aus. Schließlich ist noch zu bemerken, daß der Titel Concertmeister oft blos als Auszeichnung an bedeutende Virtuosen verliehen wird, die nicht gerade Violinisten zu sein brauchen, und in oben erwähnter Art gar nicht fungiren.

Concerto di camera, s. Kammerconcert und Concert.

Concerto di chiesa, (spr. — Kjesa), s. Kirchenconcert.

Concerto grosso, ist ein Instrumental-Ensemblestück, in welchem alle angewandten Instrumente concertirend (s. d.) auftreten. Die Concerti grossi waren früher viel üblicher als jetzt.

Concertspieler, s. Concertist und Solospieler.

Concert spirituel, (spr. Kongßähr spiritüell), s. zunächst Concert. Alle Aufführungen daselbst erwähnter Art haben ihren Namen von dem Concert hergenommen, das im J. 1725 von Anne Danican, genannt Philidor, in Paris und zwar an den Tagen eingerichtet wurde, an welchem die Theater geschlossen waren. Dieses Concert spirituel bestand unter verschiedenen Unternehmern bis zur ersten französischen Revolution, wurde zwar nach eingetretener Ruhe und Ordnung wieder errichtet, konnte aber den Conservatoire-Concerten nicht Stand halten, die es ganz verdrängten.

Digitized by Google

Conciliani, (ſpr. Kontſchi—), Carlo, ein vorzüglicher Sänger (Caſtrat), geb. zu Siena im J. 1744 (nach Anderen 1742), wurde im J. 1765 in Berlin engagirt, nachdem er zuvor in Dienſten des bairiſchen Hofes geweſen. Im Jahre 1796 ward er penſionirt und nahm in Charlottenburg bei Berlin ſeinen Wohnſitz; doch trieben ihn die Kriegsunruhen von da weg, und er begab ſich nach Muskau zum Fürſten Pückler, wo er am 25. Oct. des Jahres 1812 geſtorben iſt.

Concone, geb. etwa um 1800 in Italien, iſt als Geſanglehrer in Paris anſäßig und genießt großer Achtung. Auch hat er mancherlei für Geſang componirt.

Concordant, ſ. Bariton.

Concordanz, bedeutete in der ältern Muſik jede Zuſammenſtimmung von Tönen, ſie mochten einen Akkord oder nur ein Intervall ausmachen.

Conducten, (vom lat. conducere, zuſammenführen, hinleiten), heißen die Röhren, durch welche denjenigen Orgelpfeifen, die nicht unmittelbar über der Windlade oder auf der Cancelle der Windlade ſtehen, (wie häufig bei den Pfeifen im Proſpekt der Fall iſt), der Wind aus der Windlade zugeführt wird.

Conforti, Giovanni Battiſta, ital. Componiſt und Schüler von Claudio Merulo, hat in Venedig im J. 1567 fünfſtimmige Madrigalen herausgegeben. Seine näheren Lebensumſtände ſind unbekannt.

Conforti, Giovanni Luca, in Calabrien geb., wurde 1580 in die päpſtliche Kapelle aufgenommen, und war als Sänger (Contr'altiſt) ſehr berühmt. Auf Befehl Sixtus V. wurde er (die Gründe dieſes Befehls ſind unbekannt) von der Kapelle ausgeſchloſſen, kam aber im J. 1591 doch wieder als Mitglied in dieſelbe. Er ſoll der Erſte geweſen ſein, der einen Triller hat ſingen können.

Conforto, Antonio, geſchickter Violinſpieler, im J. 1743 in Piemont geb., Schüler Pugnani's. Burney hörte ihn im J. 1772 in Wien, wo er ſich niedergelaſſen hatte. Zwei Werke Violinſonaten in Manuſcript ſind von ihm vorhanden.

Conforto, Nicola, ein ital. Operncomponiſt, fixirte ſich um 1757 in London, und ließ daſelbſt u. A. eine Oper Antigono aufführen, die Erfolg hatte.

Confuſion, ital. Confusione, ſ. Imbroglio.

Coni, oder coniſche Pfeifen (vom lat. Conus, der Kegel) heißen alle kegelförmig gebildete Pfeifen in der Orgel. Stehen ſie mit ihren Spitzen nach oben und ſind ſie von einigermaßen weiter Menſur, ſo heißen ſie auch Spitzpfeifen, und ſind ſie enger Menſur, ſo nennt man ſie Spillpfeifen und zählt ſie zu den Halbgedeckten. Ihr Klang iſt ſanfter als der der offenen Cylinderpfeifen.

Coniſch, ſ. Coni.

Conjunctarum, ſ. Tetrachord.

Conrad, Benediktinermönch im Kloſter Hirſchau, um 1140, war Philoſoph, Rhetor, Dichter und Muſiker, und hat einen Traktat verfaßt: De musica et differentia tonorum. — Einige, z. B. Gerber, Forkel, Lichtenthal führen auch einen Benediktiner C. aus der Diöceſe Köln an, und ſchreiben ihm den obigen Traktat zu, wogegen der Hirſchauer Mönch einen Traktat: De Musica et tonis, verfaßt haben ſoll, doch ſcheinen beide Perſonen und Traktate ein und dieſelben zu ſein.

Conrad, Karl Eduard, geb. den 14. Oct. 1811 zu Spahnsdorf bei Leipzig, iſt in letzterer Stadt als Aktuar beim Landgericht angeſtellt, gehört aber nebenbei

Digitized by Google

auch zu den geschicktesten Dilettanten daselbst. Er hat vielerlei componirt, Lieder für eine und mehrere Stimmen, Orchestersachen, Tänze und auch Opern, z. B. der Schultheiß von Bern, die Sängerfahrt, die Weiber von Weinsberg u. s. w. Alle diese Sachen beweisen eine sehr gewandte Technik, und man kann sie, wenn man vom Standpunkte des Dilettantismus ihres Verfassers aus urtheilt, ganz gern gelten lassen. Weiter darf man aber nicht gehen; denn eine Eigenthümlichkeit der Erfindung, eine edle Kunstgesinnung u. s. w. findet man durchaus nicht in ihnen.

Conradi, Johann Georg, gegen das Ende des 17. Jahrh. Kapellmeister zu Oettingen, war einer der ersten deutschen Operncomponisten die für das Hamburger Theater schrieben. Mattheson in seinem „musikalischen Patrioten" führt folgende Opern von C. an: Ariadne, Diogenes, Numa Pompilius, Carolus Magnus, Jerusalem, Sigismundus, Genfericus, Pygmalion, die alle in die Jahre 1691—1693 fallen und nach dem Zeugnisse Mattheson's meist mit großem Beifall aufgenommen worden sind.

Conradi, Mlle., eine sehr gute Sängerin, geb. um's J. 1682 in Dresden, wo ihr Vater ein Barbier war. Von 1700—1709 sang sie mit größtem Beifall an der Hamburger Oper; dann wurde sie nach Berlin berufen, wo sie im J. 1711 einen Grafen Gruzewski heirathete, und sich darauf von der Bühne zurückzog. Mattheson spricht mit großer Bewunderung von ihren natürlichen Fähigkeiten und ihrer einnehmenden Persönlichkeit, erklärt aber ihre musikal. Bildung für durchaus ungenügend.

Conservatorium, (ital. Conservatorio, franz. Conservatoire, spr. Kongßerwatoahr), ist der Name einer musikalischen Bildungsanstalt, eine Musikschule im großen Maßstabe, und der Wortbedeutung nach ein Institut, das die Tonkunst pflegen und in ihrer Reinheit bewahren soll. Die Conservatorien sind italienische Einrichtungen, und waren ehedem blos in diesem Lande heimisch, jetzt sind sie jedoch über ganz Europa in verschiedentlichen Einrichtungen verbreitet. Die ältesten Conservatorien in Italien sind fromme Stiftungen, auch Hospitäler, die von reichen Privatpersonen unterhalten werden, und mit denen zugleich ein Institut für die musikalische Bildung talentvoller Zöglinge beiderlei Geschlechts verbunden ist. Diese erhalten freie Wohnung, Kost, Kleidung und freien Unterricht; doch werden auch Pensionairs angenommen, die, ohne in der Anstalt selbst zu wohnen, daselbst den musikalischen Unterricht genießen. In Neapel gab es sonst drei Conservatorien für Knaben, unter diesen war das berühmteste und älteste das der Sta. Maria di Loretto, im J. 1537 von dem spanischen Geistlichen Giovanni di Tappia gegründet. Bald wurde der Andrang der Zöglinge so stark, daß eine zweite ähnliche Anstalt Sto. Onofrio gegründet werden mußte; später entstand die dritte, della Pietà, und eine vierte, Poveri di Giesù Christo, die aber nicht lange bestand. Man nahm Zöglinge vom achten bis zum zwanzigsten Jahre darin auf, und die Zeit, für welche sie zu bleiben sich verpflichten mußten, war gewöhnlich auf acht Jahre festgesetzt; zeigten sie indessen kein Talent, so wurden sie bald zurückgeschickt. Während der politischen Unruhen im J. 1799 wurden die drei Conservatorien Loretto, Onofrio und Pietà in eins verschmolzen, und unter dem Namen Real Collegio di Musica fortgeführt. — In Venedig gab es vier, ziemlich auf denselben Fuß eingerichtete Conservatorien für Mädchen, welche in Beziehung auf die Sitten sehr streng gehalten wurden, und

Digitized by Google

gewöhnlich ſo lange in den Conſervatorien blieben, bis ſie ſich verheiratheten. Die Namen der vier venetianiſchen Inſtitute waren: Ospedale della Pietà, de' Mendicanti, degl' Incurabili und Ospedaletto di San Giovanni e Paolo. Bei den öffentlichen Concerten wurden alle Inſtrumente von den Frauenzimmern geſpielt, und die vielen ſchönen und vortrefflich gebildeten Stimmen zogen ſtets eine große Menge von Kennern und Liebhabern herbei. — Ein italieniſches Conſervatorium von neuerm Datum iſt das im J. 1809 vom Vicekönig Eugen zu Mailand geſtiftete, deſſen Direktion Aſioli übertragen wurde. — Die höchſte Vollendung und Erweiterung erhielten dieſe muſikaliſchen Bildungsanſtalten in Paris durch das Conſervatoire, welches aus der Ecole de chant et de declamation (im J. 1784 gegründet), einem Appendix der großen Oper, entſtand, 1793 durch die Aufnahme des Inſtrumentalunterrichts in ſeinen Lehrplan ſich erweiterte, und vom Convent den Namen Institut national de Musique erhielt. Im J. 1795 erhielt die Anſtalt unter dem Namen Conſervatoire ſeine definitive Einrichtung, und Sarrette (ſ. d.), der ſich um die Organiſation die größten Verdienſte erworben hatte, und von dem überhaupt die ganze Idee der Erweiterung und Vervollkommnung der Anſtalt ausging, wurde Direktor. Napoleon dotirte im J. 1803 das Conſervatoire mit noch reicheren Fonds. Die Bourbonen entzogen dieſe zwar ſpäter wieder, aber nach verſchiedenen Schwankungen und Wechſelfällen ſtellte ſich doch das Conſervatoire als das dar, was es heutzutage noch iſt — die großartigſte muſikaliſche Bildungsanſtalt der civiliſirten Welt. — Als das beſte derartige Inſtitut in Deutſchland iſt wohl jetzt das Prager Conſervatorium anzuſehen.

Conſilium, Jacques, ein franzöſiſcher Muſiker aus der erſten Hälfte des 16. Jahrh., iſt durch Motetten bekannt, die ſich in verſchiedenen Sammlungen aus dieſer Zeit, und namentlich in der von Attaignant im Zeitraum von 1529—37 herausgegebenen, befinden. Man hat Grund zu glauben, daß C. nicht der eigentliche Name dieſes Muſikers iſt, und daß, wie es häufig zu der damaligen Zeit geſchah, eine Latiniſirung mit dem wirklichen Namen vorgenommen worden iſt.

Conſoli, Tommaſo, ein Caſtrat, zu Rom um 1753 geb., kam im J. 1775 an den Hof des Kurfürſten von Baiern und ſang in der Opera seria. Im Jahre 1777 erhielt er einen Urlaub auf 6 Monate, um eine Reiſe nach Italien zu machen, während dieſer Zeit aber ſtarb der Kurfürſt Maximilian III., und ſein Nachfolger Karl Theodor engagirte den C. nicht wieder. Dieſer fixirte ſich nun in Rom und kam als Sänger in die Sixtiniſche Kapelle; im J. 1808 lebte er noch.

Conſonanz, iſt wörtlich ein Zuſammenklang, ein gleichzeitiges Erklingen von Tönen. In der Harmonielehre verſteht man darunter ein Verhältniß zweier Töne, welches mit Beruhigung und Befriedigung auf unſere Seele wirkt, oder ein Intervall, deſſen Beſtandtheile kein Streben nach Auflöſung, ſei es nun nach der Höhe oder Tiefe zu, verlangen. Zu den Conſonanzen werden die Intervalle der Octave, der großen und kleinen Terz, der großen und kleinen Sexte, der reinen Quinte und reinen Quarte gerechnet, und unter dieſen ſcheidet man wieder zwiſchen vollkommenen und unvollkommenen Conſonanzen; zu den erſteren gehören die Octave, reine Quinte und reine Quarte, und zu den unvollkommenen C. gehören große und kleine Terz und große und kleine Sexte. Es iſt dies jedoch eine Unterſcheidung, die

Digitized by Google

ihren Urſprung der mathematiſchen Calculirung verdankt, und welche die Empirie längſt beſeitigt hat. Die Griechen nahmen außer dem Einklang nur drei conſonirende Intervalle an, die Octave, reine Quarte und reine Quinte. Franco von Cöln (ſ. d.) theilte zuerſt die Conſonanzen, oder wie er ſie nennt, die Concordanzen ein in vollkommene: Einklang und Octave; mittlere: Quinte und Quarte, und unvollkommene: große und kleine Terz. In den Schriften des Marchettus von Padua und Joannes de Muris (in der erſten Hälfte des 14. Jahrh.) finden wir ſchon die Regel, daß zwei vollkommene Conſonanzen (Octaven und Quinten) in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen. Eine noch höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Conſonanzen durch Zarlino in der Mitte des 16. Jahrh., aber trotzdem, daß dieſer die große und kleine Terz als gut conſonirende Verhältniſſe hingeſtellt hatte, ſcheute man ſich doch noch lange nach Paleſtrina in den Tonſchlüſſen vor dieſen Intervallen.

Conſonirende Akkorde, ſind der harte und weiche Dreiklang mit ihren Umkehrungen.

Conſtantini, ſ. Coſtantini.

Conti, Angelo, geb. zu Averſa im J. 1603, hat in Venedig in den Jahren 1634—39 Meſſen, Motetten und Madrigalen herausgegeben.

Conti, Francesco, ein berühmter Componiſt und Theorbiſt, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Im J. 1703 ging er nach Wien, und wurde als Theorbiſt in der kaiſerl. Kapelle angeſtellt; nach und nach ernannte ihn der Kaiſer, welcher ſein Talent liebte, zum Kammercomponiſten, Vice-Hofkapellmeiſter und Hofkapellmeiſter. Er ſchrieb für Wien viele Opern, z. B. Clotilde, (welche auch im J. 1709 in London aufgeführt wurde), Alba Cornelia, I Satiri in Arcadia, Teseo in Creta, Ciro, Alessandro in Sidone, Mosè preservato, Penelope, Griselda u. ſ. w., beſonders gerühmt wurde ſeine Oper Don Chisciotto (Don Quixote), welche als eine für ihre Zeit muſterhafte komiſche Oper bezeichnet wird, z. B. von Schulz und Gerber. Sie wurde auch im J. 1722 in einer deutſchen Ueberſetzung von Müller auf dem Hamburger Theater gegeben, und der außerordentliche Beifall, den ſie fand, ſoll der Beweggrund geweſen ſein, daß der eiferſüchtige und neidiſche Mattheſon in ſeinem „vollkommenen Kapellmeiſter" die ſcandalöſe Geſchichte erzählt: daß C. einen Geiſtlichen geprügelt habe, dafür in den Kirchenbann gethan worden ſei und als Büßender in härenem Gewande, eine Kerze in der Hand, vor dem Portale der Stephanskirche habe öffentlich ausſtehen müſſen; dann daß er dem beleidigten Geiſtlichen 1000 Gulden habe zahlen müſſen, außerdem noch vier Jahre eingekerkert geweſen und endlich aus Oeſterreich verbannt worden ſei. Nach Einigen ſoll er auch im Gefängniß geſtorben ſein. Was wahr und falſch von der ganzen Geſchichte iſt, läßt ſich nicht erweiſen; auf Quanz's und Reichardt's Berichte geſtützt, ſucht Gerber darzuthun, daß ſich das Erzählte mit C's. Sohne, der ſich Contini nannte, zugetragen habe; Fétis in ſeiner Biographie universelle hält wieder an der urſprünglichen Verſion feſt und nimmt Mattheſon in Schutz, der ſich nicht durch eine ungegründete Erfindung bloßgeſtellt haben würde, und gegen den auch keine Reclamation von Seiten der Freunde C's. eingelaufen iſt u. ſ. w. Jedenfalls iſt und bleibt es räthſelhaft, daß nach dem Jahre 1730 alle Nachrichten über C.

Digitized by Google

aufhören, und daß ein Tonkünstler von solchem Rufe wie C. es war, so ganz spurlos aus der Welt schwindet, so daß man weder weiß wo er gestorben, noch wann er gestorben ist. — Auch über den Werth von C's. Musik hat sich in der Nachwelt noch keine Uebereinstimmung herausgestellt; die Einen nennen ihn ein originales, mitunter bizarres Genie, und die andern einen bloßen Nachahmer Alessandro Scarlatti's. Uebrigens ist auch noch zu bemerken, daß C. außer den Opern auch noch Cantaten und Motetten verfaßt hat.

Contini, Ignazio, ein Zeitgenosse des Vorigen, wie dieser ebenfalls in Florenz geboren und in Diensten des Wiener Hofes. Für die Behauptungen Einiger, daß die Beiden Brüder, oder daß Francesco der Vater Ignazio's gewesen sei, fehlen die genügenden Beweise. Von Ignazio C. hat man in Wien die Opern: La Distruzione di Hai, 1728, und il Giusto afflitto nella persona di Giobbe, 1736 aufgeführt.

Conti, Gioachimo, mit dem Beinamen Gizziello, einer der größten Sänger des 18. Jahrh. Er war zu Arpino im Königreich Neapel den 28. Febr. 1714 geb. und wurde sehr früh der Castration unterworfen; (wie gewöhnlich geben italienische Biographen eine Krankheit als Motiv für die schmachvolle Verstümmelung an); im achten Jahre führten ihn die Eltern nach Neapel, und übergaben ihn der Leitung ihres Landsmannes Gizzi. Dieser sah gleich im ersten Augenblicke, was aus dem Knaben werden konnte, nahm ihn in sein Haus auf, und unterrichtete ihn sieben Jahre lang unentgeltlich. Aus Dankbarkeit für den Lehrer nahm C. den Beinamen Gizziello an. Sein erstes Auftreten fand in seinem 15. Jahre in Rom statt, und zwar mit ungeheurem Erfolg. Bis zum J. 1733 hatte sich sein Ruf über ganz Italien verbreitet, und nachdem er noch einige Jahre auf verschiedenen Bühnen seines Vaterlandes gesungen hatte, ging er nach London an die Oper, die unter Händel's Leitung stand. Es war gerade die Zeit (1736), wo das englische Publikum in die zwei Parteien für Händel und für Porpora getheilt war, und wo sogar für den Letztern durch die Vereinigung von vorzüglichen Kräften, z. B. eines Farinelli, Senesino, der Cuzzoni, ein bemerkliches Uebergewicht in der öffentlichen Meinung sich herausgestellt hatte, das Händel, trotz seines Genie's nicht niederzukämpfen vermochte. Durch die Ankunft Gizziello's war er in den Stand gesetzt, seinem Antagonisten besser die Spitze zu bieten, und seine Angelegenheiten verbesserten sich auch etwas durch die Anziehung, die der vortreffliche Conti (Gizziello) ausübte. Nachdem dieser bis zum J. 1743 mit dem größten Beifall in London gesungen hatte, ging er nach Lissabon, von da wurde er nach Neapel berufen, wo Karl III. eben das San Carlo-Theater gebaut, und rivalisirte daselbst mit dem berühmten Caffarelli, der ihm zwar im Bravourgesange überlegen war, aber an Gefühl und Ausdruck nachstand. Im J. 1749 ging C. nach Madrid, wo er an der von Farinelli errichteten königl. Oper sang, drei Jahre darauf ging er wieder nach Lissabon, und zu Ende des Jahres 1753 zog er sich von der Bühne zurück. Nachdem er einige Zeit in seiner Vaterstadt Arpino gelebt hatte, fixirte er sich in Rom und lebte daselbst noch, seine erworbenen Reichthümer in Ruhe genießend, bis zum 25. Oct. des Jahres 1761. Die Angabe, daß C. sich während des Erdbebens im J. 1755 noch in Lissabon befunden habe, dem

Digitized by Google

Untergange nur durch ein Wunder entgangen und in einem Kloſter geſtorben ſei, iſt ein Irrthum.

Conti, Carlo, ital. Operncomponiſt, um 1804 in Neapel geb., ſtudirte daſelbſt auf dem Real Collegio di Musica (Conſervatorium) unter Tritto. Im Sept. des Jahres 1827 wurde auf dem Theater Valle in Rom ſeine Oper l'Innocenza in periglio mit einigem Erfolge aufgeführt, und im Dec. deſſelben Jahres in Neapel Gli Arragonesi in Napoli, welche wohl ſeine beſte iſt. Im J. 1828 wurde auf dem San Carlo-Theater in Neapel die Oper Alexi gegeben, welche, da C. durch Krankheit in der Arbeit unterbrochen war, von Vaccai beendet wurde. Nach Deutſchland iſt von C's. Erzeugniſſen nichts gelangt.

Contini, Giovanni, im Jahre 1550 Kapellmeiſter an der Kathedrale von Breſcia, hat Folgendes von ſeiner Compoſition veröffentlicht: Madrigali a 5 voci, Venedig 1550; Cantiones 6 vocum, Venedig 1565; Introitus et Allelujah 5 voc., ebendaſelbſt; Hymnos 4 voc., ebendaſelbſt; Threnos Hieremiae 4 voc., ebendaſelbſt; Missae 4 vocibus concert., ebendaſelbſt. Es hat auch noch einen Giovanni Contini, einen Componiſten aus der römiſchen Schule gegeben, der zu Anfang des 18. Jahrh. lebte und Verfaſſer eines Oratoriums il Peccatore castigato iſt, welches 1735 auch in Prag aufgeführt worden iſt.

Continuo, ſ. Basso continuo.

Contius, (....), Componiſt, Klavier- und Harfenſpieler, geboren zu Roßla in Thüringen im J. 1714, war erſt in der Kapelle des Grafen Brühl in Dresden als Harfeniſt angeſtellt, ging aber, als der ſiebenjährige Krieg dieſe Kapelle auseinander geſprengt hatte, im J. 1759 nach Sondershauſen, wo er ſich mit Componiren und Unterrichtgeben beſchäftigte. Im J. 1762 erhielt er eine Anſtellung als Kapellmeiſter des Fürſten von Bernburg; in dieſem Amte blieb er bis zum J. 1770, wo er nach Quedlinburg ging, und eine Civilanſtellung erhielt, die er bis zu ſeinem Tode im J. 1776 bekleidete. (Concerte für Klavier und Harfe, einige Sinfonien, Kirchenſtücke u. ſ. w. in Manuſcript.)

Contius, Chriſtoph, ein guter Orgelbauer, zu Anfang des 18. Jahrh. in Halberſtadt lebend, von deſſen Orgeln als die beſten angegeben werden: die zu Tharſchengen, 1706 vollendet, und die in der Liebfrauenkirche zu Halle, 1713 vollendet.

Contius, Heinrich, ebenfalls Orgelbauer, um die Mitte des vorigen Jahrh. in Halle lebend, von dem als die beſten Werke angeführt werden: 1) die Orgel in der Pfarrkirche zu Giebichenſtein, 1743 beendet, welche noch beſonders durch eine Art Automat merkwürdig iſt; zwei Engel nämlich (im Proſpekt angebracht) ſchlagen die Pauken, während mehrere andere vollkommen taktmäßig kleine Trompeten bald an- bald abſetzen und blaſen, und über den beiden Cymbelſternen ſitzen zwei große ſchwarze Adler, welche mit den Flügeln ſchlagen, wenn ſich jene bewegen; 2) die Orgel in der neuen Kirche zu Glaucha, im J. 1755 vollendet, und 3) eine Orgel in der Umgegend von Riga, im J. 1760 fertig conſtruirt.

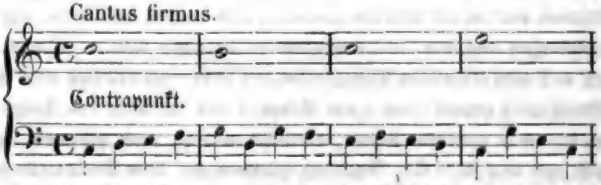
Contra, bedeutete ehedem die Altſtimme; heutzutage gebraucht man dieſes Wort als Beiwort zur Bezeichnung verſchiedener Gegenſtände, die in Anſehung des Tones tiefer ſind, als andere ihresgleichen, ſo nennt man z. B. die tiefere Altſtimme den Contra-Alt, das tiefſte geigenartige Baßinſtrument: Contra-Violon, Contrabaß ꝛc.

Digitized by Google

Bitterfeld Kreisstadt, Sitz des Landrats, Amtsgerichts, Hauptzollamts, Bergrevierbeamten, Bergamts, Oberbergamts, Reichsbankstelle, Reichsbankhauptstelle, Reichsbankstelle, Reichsbankhauptstelle, Reichsbankstelle, Reichsbankhauptstelle

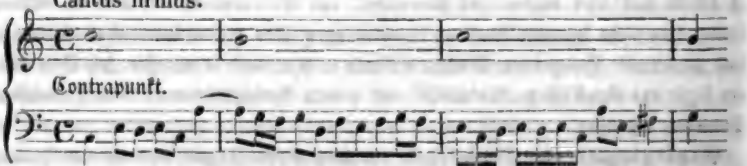
verſtehen wir unter C. denjenigen Theil der Compoſitionslehre, welcher die Regeln des Setzens einer oder mehrerer Stimmen zu einer ſchon gegebenen in ſich begreift. Auch nennt man ſpeciell diejenige Stimme, welche zu der gegebenen hinzukommt, den Contrapunkt. Die gegebene Stimme heißt der Cantus firmus, ital. Canto fermo, feſte Geſang, und kann als Ober- oder Unterſtimme, bei einer Vereinigung von mehr als zwei Stimmen auch als Mittelſtimme gedacht werden. Die Zahl der Stimmen ergiebt auch natürlich die Stimmigkeit des Contrapunkts, und man ſpricht von zweiſtimmigem C., wenn zum Cantus firmus eine contrapunktirende Stimme, von dreiſtimmigem, wenn zwei contrapunktirende Stimmen hinzukommen, u. ſ. w. Je mehrſtimmiger der Contrapunkt iſt, deſto mannichfaltiger iſt er auch; doch iſt es nicht gerade nöthig, daß alle dem Cantus firmus beigegebenen Stimmen die Arbeit des Contrapunktirens übernehmen, d. h. ſich abſtechend und ſelbſtſtändig gegenüber dem Cantus firmus verhalten, ſondern es können auch eine oder einige davon als bloße Füllſtimmen, Ergänzungsſtimmen dienen. Dies wird beſonders bei denjenigen Arten des C's. der Fall ſein, die man den ungleichen und verzierten, oder bunten und blühenden Contrapunkt nennt. Dieſe ſind eigentlich die wahren Arten des C's. und beſtehen darin, daß die contrapunktirende Stimme dem Cantus firmus in Noten von geringerem Zeitwerthe entgegengeſetzt wird, oder anders ausgedrückt: daß die contrapunktirende Stimme bewegter und beweglicher iſt, als der Cantus firmus; z. E.:

Beiſp. 80.



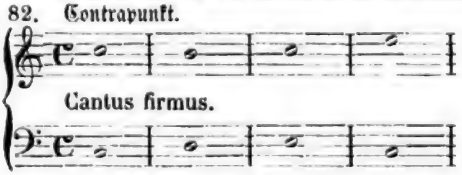
Dies iſt ein ungleicher Contrapunkt; folgendes Beiſpiel würde einen blühenden bunten C. geben:

Beiſp. 81.



Hieraus erfolgt nun faſt von ſelbſt, daß ein gleicher Contrapunkt ein ſolcher iſt, bei dem Cantus firmus und contrapunktirende Stimme in Noten von gleichem Zeitwerthe gegeneinander geſetzt ſind, z. B.:

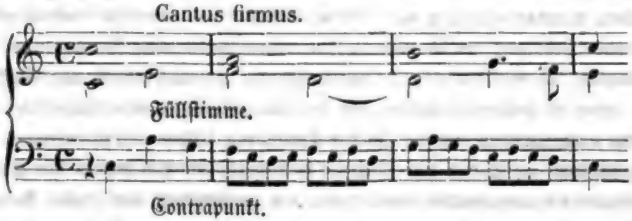
Beiſp. 82.



Digitized by Google

Man ſieht alſo, daß man bei dem gleichen C. keine eigentliche Gegenſtimme, ſondern nur eine ſich vom Cantus firmus gar nicht unterſcheidende, bloß mitklingende Stimme hat. Beim mehrſtimmigen gleichen C. wird dies Verhältniß auch nicht aufgehoben, und es werden ſich ſchließlich bloße Akkordſäulen ergeben; beim mehrſtimmigen ungleichen C. iſt, wie ſchon oben angedeutet, wirklicher Abſtich und Gegenſatz vorhanden, und man wird deutlich die drei Momente des Cantus firmus, der contrapunktirenden Stimme und der ausfüllenden Stimmen zu erkennen vermögen; z. E.:

Beiſp. 83.



Im mehrſtimmigen verzierten C. kann auch eine große Mannichfaltigkeit dadurch erreicht werden, daß mehrere Stimmen den vollſtändigen Charakter des Contrapunktirenden tragen, und daß ſo zu ſagen die Contrapunkte zu einander und zum Cantus firmus ſich als Ausfüllſtimmen verhalten. Kann man doch ſogar das obige letzte Beiſpiel als ein ſolches erklären, bei welchem die beiden untern Stimmen contrapunktirend ſind, und braucht man nicht gerade die mittelſte Stimme für eine bloße Füllſtimme zu halten, denn ſie unterſcheidet ſich ganz weſentlich vom Cantus firmus und giebt auch ohne die dritte Stimme das Bild einer contrapunktirenden Stimme. Es iſt unnöthig zu bemerken, daß als Vorarbeit zum Contrapunkt die Lehre von der Verbindung der Stimmen zu betrachten iſt, daß der Schüler die Regeln vom harmoniſchen Zuſammenklang, von dem richtigen Fortſchreiten und Auflöſen der Intervalle, von der Bewegung in melodiſcher Beziehung u. ſ. w. ſchon einen richtigen Begriff haben muß, ehe er an das Contrapunktiren gehen kann. Dieſes ſelbſt, mit allen anſcheinend pedantiſchen Beſchränkungen, in die es ältere Schulen eingezwängt haben, iſt zur vollkommen freien Thätigkeit des Componiſten, zum Ausarbeiten und Fortſpinnen und zur conſequenten, logiſchen Entwickelung von muſikaliſchen Gedanken zum Endzweck eines Tonſtückes unumgänglich nothwendig. Man ſtudirt nicht den Contrapunkt, bloß um Fugen, Canons ꝛc. machen zu können, ſondern man ſtudirt ihn und muß ihn ſtudiren, um in der Begränzung frei ſein zu lernen, und um jede Form, ſei es welche es wolle, mit einem planmäßig zurechtgelegten, in allen Theilen ſoliden Inhalt erfüllen zu können. Demjenigen C., den man den doppelten nennt, wird ein eigener Artikel gewidmet werden, eben ſo wie jenen Formen, die ſich aus der contrapunktiſchen Setzweiſe entwickelt haben — der Imitation, dem Canon und der Fuge. — Der Contrapunkt in ſeiner primitivſten Geſtalt, oder das erſte Wagniß einer Verbindung mehrerer gleichzeitig in verſchiedenen Intervallen in einer fortgeſetzten Reihe ſingend gedachter Stimmen, findet ſich in Hucbald's Organum, welches ſich zumeiſt in Quarten-, Quinten- und Octaven-Parallelen, (zuweilen in einer höhern Octave verdoppelt), nur dann und wann mit anderen Intervallenver-

Digitized by Google

hältniſſen vermiſcht, und höchſt ſelten in einer andern als der geraden Bewegung geſtaltet. Auch Guido von Arezzo, dem ziemlich ungegründet wie die Erfindung der Notenſchrift und manches Andere, noch auch die Erfindung des Contrapunktes von Manchen zugeſchrieben wird, iſt nicht weſentlich über das Hucbald'ſche Organum hinausgekommen. Erſt mit der Erfindung der Note, die man nach Kieſewetter in das 12. Jahrh. ſetzen muß (von welchem Zeitraum ab man auch die Menſural- oder Figuralmuſik datirt), geſtaltete ſich eine Art von Contrapunkt, die mit unſerem gemiſchten oder verzierten C. eine entfernte Aehnlichkeit hat. Im 13. Jahrh. war es Franco von Cöln, welcher über den Discantus (ſ. d.), wie der C. bis in's 14. Jahrh. genannt wurde, gewiſſe Regeln aufſtellte und über das conſonirende und diſſonirende Verhältniß des Discantus (der contrapunktirenden Stimme) zum Tenor, (der Stimme, die wir heutzutage Cantus firmus nennen) erweiternde Aufklärung giebt. (Hier iſt noch einzuſchalten, daß der Discantus zumeiſt extemporirt und nur ſehr ſelten aufgeſchrieben wurde). In der Epoche von 1300—1380 waren es beſonders Marchettus von Padua und Joannes de Muris, die das Gebiet der Harmonie und mithin des Contrapunktes erweiterten, und es ſind uns aus dieſer Zeit einige intereſſante Fragmente contrapunktiſcher Art von Machault und Landino aufbehalten. Mit Giulielmus Dufay, einem Niederländer, (1380—1450), fängt die Epoche des künſtlichen (artificioſen) Contrapunktes an; dieſer wird durch nachfolgende Meiſter wie Ockenheim, Josquin des Près, Willaert u. v. A., welche die ſogenannte niederländiſche Schule bilden, zu immer höherer Vollkommenheit erhoben, und artet endlich in die wahnwitzigſte und unnützeſte Künſtelei aus, die erſt durch Männer wie Paleſtrina, Orlando Laſſo u. ſ. w. (zur Zeit der Reformation) verſcheucht und gebannt wird. Die Alleinherrſchaft der contrapunktiſchen Schreibweiſe hört mit der Ausbildung der Oper auf, welche den Contrapunkt mehr und mehr aus der Weltlichkeit verdrängte und in die Kirche, als ſein weſentliches Dominium verwies. Ihren allerhöchſten Triumph feierte die contrapunktiſche Kunſt in unſerm Johann Seb. Bach. — Schließlich ſei noch bemerkt, daß die Benennung Contrapunkt (Contrapunctus) von Punctum contra Punctum, gegeneinander geſetzte, d. h. geſchriebene Noten, herkommt.

Contrapunctus aequālis, (lat.), gleicher Contrapunkt.

Contrapunctus floridus, (lat.), verzierter, blühender Contrapunkt.

Contrapunctus gradativus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, die ſich ſtufenweiſe fortbewegt.

Contrapunctus hyperbātus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, die über dem Cantus firmus liegt, alſo Oberſtimme iſt. Im Italieniſchen iſt dafür Contrapunto sopra il soggetto (ſpr. — — ſodſchetto) der Name.

Contrapunctus hypobātus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, welche unter dem Cantus firmus liegt. Die italieniſche Benennung dafür iſt Contrapunto sotto il soggetto.

Contrapunctus inaequālis, (lat.), der ungleiche Contrapunkt.

Contrapunctus saltativus, eine contrapunktirende Stimme, die ſich ſprungweiſe fortbewegt.

Contrapunto, ſ. Contrapunkt.

Digitized by Google

Contrapunto alla mente, (ital.), franz. Chant sur le livre (spr. Schang für le liwr'), Contrapunkt aus dem Stegreif; eine von Ende des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrh. beliebte, und von Silvio Ganassi eingeführte Art des Gesanges, bei der eine der Stimmen einen Contrapunkt in sogenannten Diminutionen aus dem Stegreife anbrachte, während die anderen die vorgeschriebenen Noten sangen. Die Fleurettes im Déchant (französischen Discantus, s. beide) waren etwas dem Aehnliches.

Contrapunto sopra il soggetto, s. Contrapunctus hyperbatus.

Contrapunto sotto il soggetto, s. Contrapunctus hypobatus.

Contrapunktisch, ist die Bezeichnung für einen Tonsatz, der im imitatorischen oder fugenartigen Style gearbeitet ist.

Contrapunktist, heißt derjenige, welcher alle Formen der contrapunktischen Schreibweise zu bewältigen im Stande ist. In früheren Zeiten setzte man dies bei Jedem voraus, der sich Tonsetzer, Componist nennen ließ, und Componist und Contrapunktist waren identisch; heutzutage aber, wo man neben vielem Andern auch die contrapunktische, tiefere Ausbildung für obsolet und überwunden betrachtet, ist der Begriff Contrapunktist etwas in Verruf gekommen, und man verbindet mit ihm alle Schrecknisse der Trockenheit, Fantasielosigkeit und Künstelei. Man schüttet aber das Kind mit dem Bade aus und vergißt, daß es sehr wohl Tonsetzer geben kann, die trotz ihrer contrapunktischen Gewandtheit und Gelehrsamkeit doch Geist- und Fantasiereiches zu Tage zu fördern vermögen; wir erinnern, unserer classischen Componisten zu geschweigen, an Mendelssohn, Spohr, Schumann u. s. w. Allerdings hat zufolge der Entwickelung der musikalischen Kunst der Contrapunkt aufgehört Selbstzweck zu sein; aber als Kunstmittel ist er immer noch unentbehrlich, giebt man anders noch etwas auf gute Durcharbeitung und Correctheit in den Tonstücken. Der Contrapunktist um seiner selbst willen hat eine höhere, künstlerische Berechtigung nicht mehr; aber wohl der Contrapunktist, der in dem Componisten aufgegangen ist.

Contrarium reversum, die genaue Umkehrung, s. Inversio stricta.

Contrarius motus, die Gegenbewegung s. Bewegung.

Contrast, s. Gegensatz.

Contrasubject, s. Fuge und Subject.

Contratempo, (franz. Contretemps, spr. Kongtr'tang), nennt man jede Aufhaltung oder Verzögerung, die eine Stimme gegenüber der andern durch Syncopation, Bindung u. s. w. erfährt, und wodurch sie den Charakter einer gewissen Widerspänstigkeit gegen den Takt erhält, z. B.:

Beisp. 84.

oder

Beisp. 85.

Digitized by Google

Contrathema, daſſelbe was Contrafubject, ſ. Fuge und Subject.

Contratöne, ſ. Contra-Octave.

Contraventil, wird jede in der Orgel befindliche, winddicht ſchließende Klappe genannt, die dem einmal eingelaſſenen Winde den Rückgang verwehrt.

Contra-Violon, ſ. Contrabaß.

Contretanz, franz. Contredanse (ſpr. Kongtr'dangß'), ein urſprünglich engliſcher Tanz (Country-dance, ländlicher Tanz), der ſich aber ſeit 1710 etwa in Frankreich eingebürgert, mit mannichfachen Veränderungen nach und nach einer der beliebteſten Geſellſchafts-Tänze geworden iſt, und auch bei uns in Deutſchland auf Bällen eine bedeutende Rolle ſpielt. Im C. charakteriſirt ſich ein artiges, glattes Weſen, eine galante Zuvorkommenheit; es drückt ſich keine Leidenſchaft in ihm aus, und der Tänzer braucht für ihn bloß Anſtand in der conventionellen Bedeutung des Wortes. Der C. wird in der Regel von 4 Paaren getanzt, die im Viereck aufgeſtellt ſind; bei einer größern Maſſe von Tanzenden werden auch mehrere ſolcher Vierecke gebildet. Eine Contretanz-Quadrille (franz. Quadrille de Contredanse, (ſpr. Kadrilj' —), wird die Aufeinanderfolge der 5 oder 6 Theile, oder Hauptfiguren des C's. genannt. Dieſe Theile heißen: Pantalon, (ſpr. Pangtalong), Eté, Poule, (ſpr. Puhl), Pastourelle, (ſpr. Paſturell') und Finale; der zuweilen eingeſchobene ſechste Theil heißt Trénis. Die Muſik zu den Contretanzfiguren iſt theils im $^2/_4$ und theils im $^6/_8$ Takt geſetzt, und beſteht aus achttaktigen Repriſen von durchaus munterm Charakter. Als Componiſten von Contretänzen haben ſich beſonders der Franzoſe Muſard und unſer Strauß hervorgethan.

Contre-partie, (ſpr. Kongtr' partih) iſt der franzöſiſche Name für Contrafubject oder Contrathema.

Conversi, Geronimo, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Correggio geb., iſt als Verfaſſer folgender Sachen bekannt: Canzoni a cinque voci, Venedig 1575 und Madrigali a sei voci, Venedig 1584.

Conversio, ſ. Umkehrung.

Cook, (ſpr. Kuhk), Benjamin, geb. zu London im J. 1739 als der Sohn eines Muſikalienhändlers daſelbſt, erwarb ſich meiſt durch Selbſtſtudium bedeutende muſikaliſch-theoretiſche Kenntniſſe, und wurde auch ein ſehr guter Orgelſpieler. Sein Ruf als ſolcher verſchaffte ihm mehrere gute Organiſtenſtellen, u. A. eine an der Weſtminſter-Abtei, und endlich auch die als Hoforganiſt. Auch erhielt er im Jahre 1782 von der Univerſität Oxford den muſikaliſchen Doktorgrad. Geſtorben iſt er zu London im J. 1793. Componirt hat er namentlich viele Kirchenſachen, davon ſind aber nur einige Pſalmen publicirt; außerdem exiſtirt noch von ihm eine Sammlung von Canons, Catches und Glees.

Cook, Henry, ein engliſcher Muſiker, der aber beim Ausbruch der engliſchen Revolution in den Militairdienſt trat, und im Jahre 1642 eine Hauptmannsſtelle erhielt, daher ihn die Engländer auch gewöhnlich den Captain Cook nennen. Nach der Rückkehr Karl's II. trat er wieder in's Civile, beſchäftigte ſich wieder ausſchließlich mit Muſik, und wurde zum Lehrer der Chorknaben an der königlichen Kapelle ernannt. Von ſeinen Schülern ſind zu nennen: Blow, Wiſe und Humphrey, deſſen

Digitized by Google

Erfolge ihm so viel Neid und Kummer verursachten, daß er darüber im J. 1672 gestorben sein soll. In einigen Sammlungen der damaligen Zeit sind Anthems von C. mit aufgenommen worden, (z. B. in dem Musical companion, 1667 von Playford herausgegeben), die ihn aber als einen sehr steifen und trockenen Componisten erscheinen lassen.

Cooke, (spr. Kuhk). Dieses Namens hat es mehrere englische Musiker gegeben: 1) Nathaniel C., geb. in der Nähe von Chichester im J. 1773, erhielt von seinem Oheim, Matthias C., der in London Organist war, seinen musikalischen Unterricht, und wurde später als Organist in Brighton angestellt. Componirt hat er mehrere kleine Sachen für Pianoforte, ein Te Deum und eine Sammlung Psalmen und Hymnen. 2) Robert C., Organist und Lehrer der Chorknaben an der Westminster-Abtei, ist im J. 1814 im 59. Jahre seines Alters gestorben, und hat gute Kirchensachen und Präludien für die Orgel hinterlassen. 3) Thomas C., um 1785 zu Dublin geb., erhielt von seinem Vater Unterricht auf der Violine und von Giordani in der Composition. Uebrigens beschränkte er sich nicht auf ein Instrument allein, sondern erwarb sich auf fast allen gangbaren Instrumenten große Geschicklichkeit; man erzählt sogar, daß er einmal in einem Concerte auf neun verschiedenen Instrumenten Solostücke vorgetragen habe. Noch ziemlich jung wurde er Orchesterdirektor am Theater in Dublin, offenbarte aber auch mit einem Male ein bedeutendes Gesangtalent, indem er in der „Belagerung von Belgrad", welche zu seinem Benefize gegeben wurde, als „Seraskier" auftrat. Der vollständige Erfolg dieses Debuts als Sänger bewog nun C. nach London zu gehen, und dort wurde er an mehreren Theatern auch engagirt; später war er Musikdirektor und Compositeur am Drurylane-Theater, sowie auch Professor an der königl. Akademie der Musik. Ob er noch am Leben ist, haben wir bis jetzt nicht erfahren können. Componirt hat er u. A. die Opern Frederick the Great und the king's proxy; dann Klaviersachen, Ouverturen und sehr viele Lieder und Gesänge. — Seine Frau, eine geborene Miß Howells, war eine geschätzte Sängerin am Coventgarden-Theater.

Coombs, (spr. Kuhmbs), Jacob Moritz, geb. zu Salisbury im J. 1769, war erst Chorknabe an der Kathedrale dieser Stadt, und hatte Unterricht in der Musik bei Parry und Doktor Stephens. Im J. 1789 wurde er Organist zu Chippenham, wo er im J. 1820 auch gestorben ist. Er hat Lieder, Gesänge und Kirchensachen componirt, und auch im J. 1819 eine Sammlung Psalmen von verschiedenen Componisten unter dem Titel Psalm tunes herausgegeben.

Coperario, eigentlich **Cooper**, (spr. Kuhper), John, ein berühmter englischer Virtuos auf der Viola da Gamba, geb. um 1570. In seiner Jugend reiste er in Italien, wo er eben seinen englischen Namen italienisirte, und nach seiner Rückkehr nach England unterrichtete er die Kinder Jakob's I. in der Musik. Seine Fantasien für die Viola da Gamba waren zu Anfang des 17. Jahrh. in England sehr beliebt, es ist aber von ihnen nichts im Druck erschienen. Was er publicirt hat, sind einige Gelegenheitssachen, z. B. Funeral tears for the death of the Right Honourable Earl of Devonshire, enthaltend 6 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung der Guitarre und einen zweistimmigen Gesang. Dieses Werk erschien in London im J. 1606. Eine ähnliche Produktion sind die Songs of mourning bewailing the

Digitized by Google

untimely death of Prince Henry, London 1613. Außerdem findet man einige Sachen von C. in Sammlungen, z. B. in Smith's Musica antica und in der von Willam Leighton herausgegebenen Sammlung.

Coperto, ſ. Bedeckt.

Coppola, Giacomo, iſt der älteſte bekannte Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom. Den 26. Juni 1539 wurde er an der genannten Kirche zum Singmeiſter der Chorknaben ernannt.

Coppola, Giuſeppe, in der Mitte des vorigen Jahrh. in Neapel geb., ſchrieb daſelbſt im J. 1788 ein Oratorium L'apparizione di San Michele Arcangelo nel Monte Gargano; auch kennt man von ihm eine Cantate mit Orcheſter, die Gli Amanti pastori betitelt iſt.

Copŭla, der lat. Name für Koppel (ſ. d.).

Copulation der Verhältniſſe, ſ. Verhältniß.

Coquéau, (ſpr. Kokeoh), Claude Philibert, geb. zu Dijon den 3. Mai 1753, war eigentlich Architekt, ſtudirte aber auch bei Balbaſtre, der an der Kathedrale ſeiner Vaterſtadt Kapellmeiſter war, ſehr eifrig Muſik. Als er im J. 1778 zur Vollendung ſeiner architektoniſchen Studien nach Paris kam, loderte daſelbſt der Streit der Gluckiſten und Picciniſten gerade am heftigſten, und C. betheiligte ſich an demſelben durch eine Schrift: De la mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes, die er ohne ſeinen Namen erſcheinen ließ, und die durch viele geiſtreiche Aperçu's Aufſehen erregte. Dieſer Schrift folgte eine andere: Entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris, Amſterdam u. Paris 1779, welche von Suard im Mercure heftig angegriffen wurde, und C. zu einer Art Antikritik veranlaßte, unter dem Titel: Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra à Paris, ou lettre à Mr. S.... (Suard) etc. Dies war die letzte Publication dieſes Genres, die C. erſcheinen ließ, und er hörte bald nachher gänzlich auf, ſich mit Muſik zu beſchäftigen, fortan nur ſeinen architektoniſchen Arbeiten lebend. Er ſtarb als ein Opfer der Revolutions-Wirren auf dem Schaffot d. 27. Juli 1794 (8. Thermidor).

Cor, der franz. Name für Horn (ſ. d.).

Corancez, (ſpr. Korangßeh), Olivier de, geb. im J. 1743, war im J. 1777 Redacteur und im J. 1788 Miteigenthümer des Journal de Paris, in welchem er, als eifriger Anhänger und Verehrer Gluck's, verſchiedene Artikel gegen die Picciniſten veröffentlichte. Er ſtarb zu Paris im Oct. des Jahres 1810.

Cor à pistons, ſ. Horn.

Corbellini, Bernardino, geb. im J. 1748 zu Dubino im Veltlin, machte ſeine muſikaliſchen Studien unter Sala auf dem Conservatorio della Pietà in Neapel, und hat ſich durch mehrere komiſche Opern, darunter: Astuzzie per Astuzzie und il Marito imbrogliato bekannt gemacht. Außerdem hat er auch Kirchenſachen und Metaſtaſio's Canzonen componirt.

Corber, Georg, lebte zu Ende des 16. Jahrh. und war wahrſcheinlich in Nürnberg Schullehrer. Er hat folgende Sachen in den Druck gegeben: Tyrocinium musicum, Nürnberg 1589; Disticha Moralia, ad 2 voc.; sacrae cantiones, 4 voc., fugis concinnatae, alle zu Nürnberg erſchienen.

Corbet, Francisque, eigentlich Francesco Corbetti, geb. zu Pavia um 1630,

Digitized by Google

schon in der ersten Hälfte des 2. Jhdts. verschwunden sind. Die Kastelle der Limes-Linie Rhein-Donau sind in der Regel Erdkastelle, d. h. sie haben Erdwälle und Holzpalisaden, Holztürme und Holzgebäude. Nur die Kastelle der Limes-Linie Donau-Iller-Rhein sind Steinkastelle, d. h. sie haben Steinmauern, Steintürme und Steingebäude. Die Kastelle der Limes-Linie Rhein-Donau sind in der Regel Erdkastelle, d. h. sie haben Erdwälle und Holzpalisaden, Holztürme und Holzgebäude. Nur die Kastelle der Limes-Linie Donau-Iller-Rhein sind Steinkastelle, d. h. sie haben Steinmauern, Steintürme und Steingebäude.

Fig. 1. Kastell Saalburg.

Fig. 2. Kastell Zugmantel.

Fig. 3. Kastell Hofheim.

Fig. 4. Kastell Niederberg.

Fig. 5. Kastell Heidenheim.

Fig. 6. Kastell Aalen.

Fig. 7. Kastell Welzheim.

Fig. 8. Kastell Pfünz.

Fig. 9. Kastell Eining.

Fig. 10. Kastell Kelheim.

Fig. 11. Kastell Regensburg.

Fig. 12. Kastell Straubing.

Fig. 13. Kastell Deutz.

Fig. 14. Kastell Neuss.

Fig. 15. Kastell Xanten.

Fig. 16. Kastell Nijmegen.

Fig. 17. Kastell Utrecht.

Fig. 18. Kastell Leiden.

Fig. 19. Kastell Rotterdam.

Fig. 20. Kastell Dordrecht.

Fig. 21. Kastell Arnhem.

Fig. 22. Kastell Deventer.

Fig. 23. Kastell Zwolle.

Fig. 24. Kastell Groningen.

Fig. 25. Kastell Leeuwarden.

Fig. 26. Kastell Harlingen.

Fig. 27. Kastell Den Helder.

Fig. 28. Kastell Texel.

Fig. 29. Kastell Vlieland.

Fig. 30. Kastell Terschelling.

Fig. 31. Kastell Ameland.

Fig. 32. Kastell Schiermonnikoog.

Fig. 33. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 34. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 35. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 36. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 37. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 38. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 39. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 40. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 41. Kastell Rottumerplaat.

Fig. 42. Kastell Rottumerplaat.

Fig.

Sängerin, geb. zu Paris den 4. März 1804. Sie machte ihre Studien auf dem Conservatoire unter Garaudé und erhielt im 15. Jahre ihres Alters den ersten Preis. Einige Zeit darauf ging sie nach Italien, debutirte mit Erfolg zuerst auf dem San Carlo-Theater in Neapel, und wurde dann als Primadonna an der Scala in Mailand engagirt. Leider starb sie daselbst schon am 5. Febr. 1826.

Corelli, Arcangelo, ein berühmter Name in der Kunstgeschichte, dessen Träger als Violinvirtuos und Componist gleich bewundert war. C. wurde im Februar des Jahres 1653 zu Fusignano bei Imola (im Bolognesischen Gebiete) geboren. Seinen ersten Unterricht in der Composition erhielt er von Matteo Simonelli, einem Sänger an der päpstlichen Kapelle, und das Violinspiel studirte er bei Bassani. Die Erzählung, daß C. im J. 1672 nach Paris gegangen sei, und dort von dem neidischen Lulli viele Quälereien und Verdrießlichkeiten erfahren habe, die ihn auch Paris zu verlassen zwangen, ist sehr unsicher; wahrscheinlicher ist, daß er Deutschland nach Beendigung seiner Studien besucht hat, denn Kaspar Printz kannte ihn im J. 1680 in München, wo er sogar eine Zeit lang in Diensten des Kurfürsten gestanden haben soll. Zu Ende des Jahres 1681 war er wieder in Italien und fixirte sich in Rom, wo er (1683) sein erstes Werk, in Kirchensonaten für 2 Violinen und Baß nebst einer Orgelbegleitung bestehend, erscheinen ließ, und in dem Kardinal Ottoboni einen eifrigen Beschützer fand, der ihn bei sich wohnen ließ, und mit Aufmerksamkeiten aller Art überhäufte, ihn auch zum Dirigenten seiner Hauskapelle machte. Sein Ruhm als Virtuos und Componist stieg höher und höher und verbreitete sich auch im Auslande; seine Zeitgenossen nannten ihn il Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi, und selbst der nicht gerade mit Lobsprüchen gegen Andere verschwenderische Mattheson giebt ihm den Beinamen „Fürst aller Tonkünstler". Diese ungemeinen Lobsprüche reduciren sich aber in Bezug auf C's. eigentliche Fertigkeit im Violinspielen auf ein geringeres Maß, wenn man den folgenden Anekdoten Glauben schenken darf; sie beweisen, daß es zu seiner Zeit noch Violinspieler gab, die im Technischen weiter vorgeschritten waren als er, trotzdem sie nicht Virtuosissimi betitelt waren. Als er nämlich im J. 1708 auf wiederholte Einladungen des Königs endlich nach Neapel gekommen war, und daselbst mehrere seiner Sachen gespielt hatte, wurde er auch aufgefordert bei einer Oper von Scarlatti, die vor dem Könige aufgeführt werden sollte, vorzugeigen. Er ließ sich auch bereitwillig finden, und es ging beim Probiren alles gut, bis auf einmal eine Stelle in einer hohen Lage kam, die C. durchaus nicht zu greifen wußte; zu seinem Erstaunen hörte er aber, wie Petrillo, der Concertmeister des neapolitanischen Orchesters, die Passage glatt und richtig vortrug. Das war eine Niederlage, die dem weltberühmten Corelli noch nicht vorgekommen war, und aus Bestürzung und Verlegenheit darüber verlor er so den Kopf, daß er ein nachfolgendes Stück, das aus Cmoll ging, in C dur spielte, und es nicht eher merkte, als bis ihm Scarlatti verweisend zugerufen hatte. Das neapolitanische Orchester nöthigte ihm überhaupt Respect ab, denn es accompagnirte seine Concerte gleich vom Blatte so gut, wie es nur sein mit ihm eingespieltes römisches Orchester vermochte. Ferner kam ihm die Fertigkeit des kurfürstl. hannöver'schen Violinisten Nicol. Adam Strunk so eminent vor, daß er zu ihm sagte: „Ich heiße Arcangelo (Erzengel), Euch muß man aber Arcidiavolo (Erzteufel) nennen." Doch mag man

Digitized by Google

auch immerhin die Höhe seiner Technik bezweifeln, — seine Manier war jedenfalls eine bewundernswerthe, und über die Schönheit seines Spiels, (eine Eigenschaft, die jedenfalls höher anzuschlagen ist, als die Fertigkeit), unterstützt durch einen wundervollen Ton, stimmen alle Nachrichten überein. So groß nun auch C's. Verdienste als Violinspieler und namentlich als Begründer einer Schule sind, aus der Männer wie Geminiani, Locatelli, Somis u. s. w. hervorgingen, so muß man doch dasjenige höher anschlagen, was er als Componist geleistet hat. Seine Sonaten und Concerte haben der Instrumentalcomposition einen mächtigen Anstoß gegeben; durch das Fließende, Ungesuchte und Verständliche derselben wurde der starre Contrapunkt, der noch großentheils alle musikalischen Produktionen gefangen hielt, gebrochen, und man freute sich der lebenswarmen Melodien, die um ihrer selbst willen da waren, und nicht einer contrapunktischen Spitzfindigkeit zuliebe. Wie Scarlatti in der Oper veredelnd und verfeinernd wirkte, so auch C. in der reinen Instrumentalmusik; Beide haben einen gleich großen Antheil an dem Herbeiführen jener „schönen Periode" der ital. Musik, die über ein Jahrhundert gedauert und ihren Einfluß über die ganze Welt verbreitet hat, ja von der unsere moderne Kunst eigentlich abstammt. — Um nun wieder auf Corelli speciell zurückzukommen, so ist aus seinem Leben kein Umstand von einiger Bedeutung weiter anzuführen; es verfloß, die schon erwähnte Reise nach Neapel abgerechnet, ziemlich harmlos und gleichförmig im Hause des Kardinals Ottoboni, wo C. die Zierde aller Gesellschaften war. Er lebte äußerst bescheiden und mäßig, nur mit seiner Kunst und mit dem Sammeln von Gemälden beschäftigt, deren er, unterstützt durch seine Freunde Cignani und Carlo Maratti (die bekannten Maler), eine gute Zahl zusammenbrachte. Sein Tod erfolgte den 8. Jan. 1713; sein Vermögen, in ca. 38,000 Thalern bestehend, und seine Gemäldesammlung vermachte er seinem Wohlthäter und Protektor, dem Kardinal, der aber nur die Bilder behielt und das Geld an die Verwandten C's. vertheilte. Begraben wurde der große Künstler im Pantheon, der sogenannten Rotonda, (nach Anderen in der Kirche S. Lorenzo in Damaso) und über seinem Grabe wurde seine auf Kosten des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm und unter Aufsicht des Kardinals Ottoboni verfertigte Büste aufgestellt, welche aber später in das Museo Capitolino versetzt wurde. — Seine authentischen Werke sind folgende: 1) die schon oben erwähnten Kirchensonaten, 12 an der Zahl, 1683 erschienen; 2) XII. Sonate da camera a tre, due Violini e Violono o Cembalo, Rom 1685; (eine in Amsterdam herausgekommene Auflage dieses Werkes führt den Titel: Balletti da Camera); 3) XII. Suonate a tre, due Violini e Violono o Arciliuto, col Basso per l'Organo, Bologna 1690; 4) XII. Suonate da camera a tre, due Violini e Violono o Cembalo, Bologna 1694; (eine in Amsterdam herausgekommene Ausgabe nennt diese Sonaten ebenfalls Balletti da Camera; 5) XII. Suonate a Violino e Violone, o Cembalo, parte prima; parte seconda, preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia, Rom 1700; dies ist wohl C's. Meisterwerk, und ist vielfältig aufgelegt und arrangirt worden, u. A. von Geminiani unter dem Titel: Concerti grossi etc.; 6) Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati e due altri Violini, Viola e Basso di Concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare, Rom 1712.

Digitized by Google

Corfe, Joseph, geb. zu Salisbury im J. 1740, kam als Chorknabe an die Kathedrale seiner Vaterstadt und studirte Musik unter Doktor Stephens. Im Jahre 1782 wurde er an der königl. Kapelle in London angestellt, und 10 Jahre darauf erhielt er den Organistenposten an der Kathedrale von Salisbury, den er aber im J. 1804 an seinen Sohn Arthur abtrat. Gest. ist er im J. 1820. (Kirchenmusiken, Treatise on singing etc., Treatise on thorough basse u. s. w.)

Corfe, Arthur Thomas, Sohn des Vorigen, geb. 1773 zu Salisbury, kam als Chorknabe an die Westminster-Abtei in London, und erhielt seine musikalische Erziehung von Doktor Cooke. Im Jahre 1804 erhielt er seines Vaters Stelle als Organist an der Kathedrale von Salisbury. (Kirchenstücke, einige Klaviersachen.)

Cor mixte, gemischtes oder vermischtes Horn, nennen die Franzosen eine Hornpartie, in welcher weder die höchsten, noch die tiefsten Töne, die man sonst dem Solo-Horn zumuthet, vorkommen.

Cornamūsa, ist zunächst der ital. Name der Sackpfeife (s. d.); dann bezeichnete man auch damit in frühern Zeiten ein Blasinstrument von Holz, welches unten zugedeckt war, bei dem der Klang aber aus Seitenlöchern hervorging. Es wurde vermittels eines Rohres intonirt, an welchem aber eine besondere Kapsel mit einem Mundloche sich befand, in die der Wind eingeblasen wurde, der sich dann dem Rohre mittheilte. Die Anzahl der Tonlöcher belief sich auf 8, nämlich 6 für die drei mittelsten Finger beider Hände und 2 für die Daumen. Der Umfang des Instrumentes erstreckte sich bloß auf eine None und man bediente sich desselben in fünf verschiedenen Dimensionen; die größte Gattung ging vom großen F bis zum kleinen g, und die kleinste vom kleinen b bis zum zweigestrichenen c. Die Vereinigung mehrerer solcher Gattungen soll eine ganz artige harmonische Musik ergeben haben.

Cornamūti torti oder **storti**, s. Krummhorn.

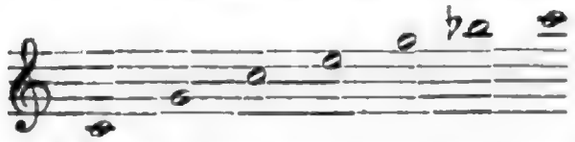
Cornega, Nina, eine vorzügliche Altistin, geb. im J. 1795 und hauptsächlich durch Salieri's Unterricht gebildet. Sie sang viel in Italien, namentlich in Neapel, ging dann auch nach London, und machte Kunstreisen durch Deutschland. Augenblicklich lebt sie, wenn wir recht vernehmen, in Pesth, wo sie sich viel mit Gesangunterricht beschäftigt hat.

Cornet, Julius, geb. 1792 zu Santo-Candido in Tyrol, war einer der vortrefflichsten deutschen Heldentenore neuerer Zeit, mit wunderschön gebildeter kräftiger Stimme und ausgezeichneter Aktion begabt. Er studirte anfangs zu Wien die Rechte, ging aber von unüberwindlicher Liebe zur Kunst getrieben, auf's Theater. Nachdem er an verschiedenen deutschen Theatern gesungen hatte, war er eine längere Zeit in Hamburg, von wo aus er viele Reisen nach Dänemark, Schweden, Holland und Frankreich machte, und in den dreißiger Jahren gehörte er zu den Zierden des Braunschweiger Theaters. Augenblicklich ist er mit der artistischen Leitung des Kärnthnerthor-Theaters in Wien betraut. — Auch seine Frau, Franziska, geb. zu Kiel im J. 1802, war eine gute Sängerin, wenn auch nicht eigentlich mit hervorragenden Mitteln begabt. Diese ersetzte sie aber durch eine vortreffliche Schule und durch ein vollkommen musikalisches Wesen. Sie war mit ihrem Manne in Hamburg engagirt, und lebte später, nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen, daselbst als Gesanglehrerin.

Digitized by Google

Cornet, Severin, ein Contrapunktiſt, geb. zu Valenciennes um 1540, ſtudirte die Muſik in Italien und wurde im J. 1578 Singmeiſter der Chorknaben an der Kathedrale zu Antwerpen. Man kennt von ihm folgende Compoſitionen: Chansons françaises à cinq, six et huit parties, Antwerpen 1581; Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci, ebendaſelbſt 1581; Cantiones musicae, 5, 6, 7 et 8 vocum, ebendaſelbſt aus demſelben Jahre; Motetti a 5, 6, 7 e 8 voci, Antwerpen 1582.

Cornet, ital. Cornetto, ein Meſſingblasinſtrument aus dem Geſchlecht der Trompeten, das beſonders bei der Militairmuſik gebraucht wird. Sein Ton ähnelt dem eines Hornes in einer höhern Stimmung. Seine brauchbaren Naturtöne ſind:



Die letzten beiden Töne ſind ſehr ſchwer herauszubringen, eben ſo iſt auch das kleine c, welches noch anzugeben iſt, kein Ton von guter Wirkung. Wie bei den Hörnern und Trompeten ſind durch die ſogenannten Bogen auch auf dem Cornet verſchiedene Stimmungen zu erreichen, und man benutzt am häufigſten die C-, As- und B-Stimmung. Notirt wird beim Cornet wie bei den Hörnern und Trompeten in C dur, welche Tonart eben die aufgeſetzten Bogen transponiren. — Noch gebräuchlicher, namentlich in Frankreich, vorzüglich bei Tanzmuſik, ſind die Cornets mit Ventilen — Cornets à piston — welche die vollkommene chromatiſche Scala ermöglichen. Es giebt Cornets à piston in den Stimmungen D, Es, E, F, G, As, A, B und C. In der letzteren, höchſten Stimmung iſt das Inſtrument etwas hart; den beſten Klang geben die Stimmungen A, As, B und G. Die brauchbarſten Töne des Cornet à piston liegen in dem Umfange:

Dieſe Tonreihe, von der C-Stimmung hergenommen, transponirt ſich natürlich je nach den übrigen angegebenen Stimmungen.

Cornett, ſ. Cornetto.

Cornettbaß, ſ. Cornettflöte.

Cornett-Echo, auch Fernwerk genannt, iſt eine in einer Verſpundung und im Hintergrunde der Orgel befindliche Cornettſtimme (ſ. Cornetto), welche ein piano oder eine Art Echo hervorzubringen beſtimmt iſt. Die Herſtellung eines ſolchen Fernwerks iſt koſtſpielig, da es eine eigene Windlade und überhaupt einen eigenen Mechanismus erfordert.

Cornettflöte, auch Litice genannt, iſt eine Zungenſtimme in der Orgel, die wie das Cornett (ſ. Cornetto) den Ton eines Zinkens nachahmen ſoll. Sie iſt mit weiten Schallbechern verſehen, die unten zugeſpitzt ſind, und dann cylinderförmig auslaufen. Da man ſie zumeiſt nur im Pedal anbringt, ſo wird ſie auch Cornettbaß genannt.

Cornetti, Paolo, Kapellmeiſter an Sto. Spirito in Ferrara, geb. zu Rom im

Digitized by Google

Anfange des 17. Jahrh. Man kennt von ihm: Sacrae cantiones 1, 2 et 3 vocibus concertatae, Antwerpen 1645.

Cornettino, ein kleiner Zinken.

Cornétto, auf deutſch Cornett, ſ. zunächſt Zinken und Cornet; dann bedeutet es auch eine Orgelſtimme, in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrh. erfunden, die den Ton eines Zinkens nachahmen ſoll; ſie iſt eine der zweckmäßigſten Füllſtimmen und brauchbarſten Mixturen, und zeichnet ſich durch weite Menſur, engen Aufſchnitt und ſtarke Intonation aus.

Cornetto muto, der ital. Name eines veralteten Zinkens von ſchwachem Tone, bei welchem das Mundſtück gleich angedreht war, und nicht erſt beſonders aufgeſetzt wurde.

Cornetto torto, der ital. Name eines ehedem gebräuchlich geweſenen krummen Zinkens, der um eine Quinte tiefer ſtand als der gewöhnliche Zinken.

Cornett-Ton, ſ. Chorton.

Corno, der ital. Name für Horn, ſ. d.

Corno bassetto oder **di bassetto**, ſ. Baſſethorn.

Corno di Caccia, (ſpr. — Katſcha), ital. Name für Jagd- oder Waldhorn.

Corno inglēse, der ital. Name für das engliſche Horn, ſ. d.

Coro, ſ. Chor.

Cor omnitonique, (ſpr. — — tonik'), alltöniges, mit allen Tönen verſehenes Horn, ein vom Inſtrumentenmacher Sax erfundenes Horn, das nach Art des Cor à pistons der Unvollkommenheit des gewöhnlichen Horns abhilft und die vollſtändige Scala hergiebt.

Corōna, (Krone), nennen die Italiener das Zeichen der Fermate, ſ. d.

Coroſa, ſ. unter Taktſtrich.

Corps de voix, (ſpr. Kohr de woah), nennen die Franzoſen die Fülle, das Volumen des Tones bei einer menſchlichen Stimme.

Corpus, (Körper), nennen die Inſtrumentenmacher den Kaſten bei Klavier-, Geigen- und Lauteninſtrumenten.

Corradini, Nicolo, Organiſt und Kapellmeiſter an der Hauptkirche in Cremona, geb. zu Bergamo am Ende des 16. Jahrh. In Venedig iſt im J. 1624 eine Sammlung Canzoni zu 4 Stimmen von ſeiner Compoſition herausgekommen; auch findet man einige Stücke von ihm in Bergameno's Parnassus musicus. Noch iſt zu bemerken, daß Corradini auch Kapellmeiſter an der Akademie der Animosi zu Cremona war.

Correa, Henrique Carlos, Kapellmeiſter an der Kathedrale von Coimbra, geb. zu Liſſabon den 10. Febr. 1680, hat viele Meſſen, Motetten, Reſponſorien, Miſerere's u. ſ. w. geſchrieben, die in Machado's Bibl. Lusitana als Manuſcripte angegeben werden.

Correa, Lorenza, eine gute Sängerin, geb. zu Liſſabon im J. 1771, hatte den Caſtraten Marinelli zum Geſangslehrer, und debutirte im J. 1790 auf dem Theater in Madrid mit großem Erfolge. Zwei Jahre darauf ging ſie nach Italien, trat zuerſt in Venedig auf und ſang dann nach und nach an allen bedeutenden ital. Theatern, namentlich längere Zeit in Neapel auf dem San Carlo-Theater. Im J.

Digitized by Google

ancient (adj.) old, from long ago; the Mariner is old and has lived a long time.

Ancient Mariner the old sailor who tells the story; he is the only character with a name in the poem.

anon (adv.) soon, shortly; the Mariner says he will tell his story to the Wedding-Guest anon, meaning after the ship has sailed.

bark (n.) a small sailing ship; the Mariner's ship is described as a bark.

bay (n.) a wide inlet of the sea where ships can anchor; the ship sails into the bay.

bay (v.) to howl or bark; the hounds bay on the hill.

bedeck (v.) to decorate, to adorn; the bride is bedecked with flowers.

bellowed (v.) roared loudly; the storm bellowed and blew.

bespake (v.) spoke to, addressed; the Mariner bespake the Wedding-Guest.

bight (n.) a curve in the coastline or a loop in a rope; the ship comes to the bight of the land.

bonny (adj.) pretty, attractive; the bride is described as bonny.

breeze (n.) a gentle wind; a breeze blows the ship southward.

burnished (adj.) shining, polished; the sun is burnished red.

cheer (n.) mood, spirits; the Mariner's cheer is described as merry.

clime (n.) a region or climate; the ship sails into a new clime.

crew (n.) the group of sailors on a ship; the crew is all dead except the Mariner.

crimson (adj.) deep red; the sun is crimson when it rises.

cross-bow (n.) a weapon for shooting arrows; the Albatross falls from the Mariner's cross-bow.

deck (n.) the floor of a ship; the dead crew lie on the deck.

dismal (adj.) gloomy, depressing; the sea is dismal and cold.

eftsoons (adv.) soon afterwards, immediately; the Mariner eftsoons begins his tale.

eldritch (adj.) strange, unearthly, weird; the spirits are described as eldritch.

fair breeze a wind that helps a ship sail in the right direction; the fair breeze blows the ship northward.

fathom (n.) a unit of depth, about six feet; the ship sails many fathoms deep.

fog-smoke (n.) thick mist rising from the sea; white fog-smoke surrounds the ship.

frolic (adj.) playful, merry; the wedding feast is described as frolic.

furrow (n.) a groove in the sea made by a ship; the ship leaves a furrow behind it.

gossamer (adj.) very thin and light, like a spider's web; the mist is gossamer.

grey-beard (n.) an old man with grey hair; the Mariner is a grey-beard.

hail (n.) frozen rain; hail falls on the ship.

hallow (v.) to make holy, to consecrate; the church is hallowed.

harbour-bay (n.) a sheltered inlet where ships anchor; the ship enters the harbour-bay.

hoary (adj.) grey or white with age; the Mariner's hair is hoary.

holy (adj.) sacred, religious; the church is holy ground.

kirk (n.) a church; the wedding feast is in the kirk.

loud bassoon a deep musical instrument; the bassoon sounds at the wedding feast.

mast (n.) a tall pole on a ship that holds the sails; the mast is described as tall.

merry (adj.) cheerful, happy; the wedding feast is merry.

minstrelsy (n.) music played by minstrels; minstrelsy is heard at the wedding.

morrow (n.) the next day; on the morrow the ship sails.

mute (adj.) silent, unable to speak; the sea is mute.

nodding (v.) moving the head in sleep; the crew are nodding at their posts.

nor (conj.) and not; neither day nor night.

ocean (n.) the sea; the ship sails on the ocean.

pilot (n.) the person who steers a ship; the pilot's boat comes to the ship.

pilot's boy the pilot's young son; the pilot's boy rows the boat.

rigging (n.) the ropes and sails of a ship; the rigging is described as old.

sail (n.) a piece of cloth that catches the wind; the sails are described as white.

sail (v.) to travel by ship; the ship sails southward.

sea (n.) the ocean; the sea is described as dismal and cold.

shroud (n.) a rope supporting the mast; the shroud is described as old.

silly (adj.) foolish, weak-minded; the Wedding-Guest is described as silly.

sloop (n.) a small sailing ship; the pilot's boat is a sloop.

spake (v.) spoke; the Mariner spake to the Wedding-Guest.

spirit (n.) a ghost or supernatural being; the spirit is described as eldritch.

spring (n.) a season of the year; spring comes to the land.

stanch (adj.) strong, firm, reliable; the pilot is described as stanch.

steer (v.) to guide a ship; the helmsman steers the ship.

strange (adj.) unusual, unfamiliar; the Mariner is described as strange.

sun (n.) the star that gives light by day; the sun rises and sets.

tall (adj.) high, lofty; the mast is described as tall.

thorough (adj.) complete, through and through; the wind blows thorough the ship.

tide (n.) the rise and fall of the sea; the tide rises and falls.

vane (n.) a weather-vane, a flag showing wind direction; the vane is described as old.

vessel (n.) a ship; the vessel is described as tall.

weather-cock (n.) a vane in the shape of a cock; the weather-cock is described as old.

wedding-feast (n.) the celebration after a wedding; the wedding-feast is described as merry.

wedding-guest (n.) a person invited to a wedding; the Wedding-Guest is described as silly.

wind (n.) moving air; the wind blows the ship.

wood (n.) a forest; the wood is described as green.

bei ihrem Auftreten zu dieſer Zeit nur geringen Erfolg, und man beklagte ſich namentlich über die Kälte ihres Vortrags; dies war auch der Fall, als ſie im Jahre 1823 in Strasburg, Frankfurt a. M., München u. ſ. w. ſang. Günſtiger geſtaltete ſich das Urtheil über ſie von Italien aus, wo ſie den mittelmäßigen Sänger Paltoni geheirathet hatte, und u. A. 1825 in Bologna ſang. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſie durch ihren Aufenthalt in Italien ſehr gewonnen hat, denn ſie ſang in Madrid im J. 1827 und in Mailand ſogar neben Lablache im J. 1828 mit großem Erfolg, ebenſo wie ſie auch in Wien im J. 1827 allgemein befriedigte. In Leipzig gab ſie im J. 1830 einige Concerte, und gefiel auch da ungemein. Was nach dieſer Zeit aus ihr geworden, können wir nicht ſagen, Einige ſagen, daß ſie nach Rußland gegangen, Andere behaupten, daß ſie in England und Italien ihre künſtleriſche Laufbahn fortgeſetzt habe.

Corſi, Giacomo, ein florentiniſcher Edelmann, geb. um 1560, ein eifriger Beförderer der Poeſie und Muſik, und ſelbſt in dieſen Künſten wohlbewandert. Im Bunde mit Giov. Bardi, Grafen von Vernio, Galilei, Rinuccini, Peri, Cavaliere, Caccini u. ſ. w., nahm er an den Beſtrebungen Theil, die Muſik aus den Feſſeln des madrigalesken Styls zu befreien, und das monodiſche Element mehr zur Geltung zu bringen, — Beſtrebungen, die bald zum muſikaliſchen Drama, zur Oper, führten. In ſeinem Hauſe war es auch, wo nach Bardi's Weggange nach Rom, die Bekenner der „neuen Muſik" zuſammenkamen, und wo die Verſuche im Opernſtyl — die Paſtorales Dafne und Euridice von Caccini und Peri — in den Jahren 1594 und 1600 aufgeführt wurden.

Corſi, Bernardo, ein Componiſt zu Cremona, hat im J. 1617 zu Venedig fünfſtimmige Pſalmen und achtſtimmige Litaneien, Antiphonen und Motetten erſcheinen laſſen. — Ein anderer C., Giuſeppe, war im J. 1667 Kapellmeiſter an Sta. Maria Maggiore in Rom, und man kennt von ihm zwei-, drei- und vierſtimmige Motetten, ein fünfſtimmiges Miſerere, und auch neunſtimmige Motetten. Baini hat in ſeiner Aufzählung der Kapellmeiſter an genannter Kirche (Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina) den C. ausgelaſſen.

Corteccia, (ſpr. Kortetſcha), Francesco, Kanonikus an S. Lorenzo in Florenz und Kapellmeiſter des Cosmus von Medicis im J. 1538, hat herausgegeben: Madrigali a quattro voci, 2 Bücher, Venedig 1545 und 1547; Responsoria et lectiones hebdomadae sanctae, ebenfalls in Venedig gedruckt. Burney beſaß eine Motette von C., worin er eben nichts fand, was den großen Ruf, den der genannte Componiſt zu ſeiner Zeit genoß, rechtfertigte. Negri (Scrittori fiorent.) giebt als das Todesjahr C's. 1571 an.

Cortellini, Camillo, mit dem Beinamen Il Violino, wegen ſeines großen Geigentalentes, lebte zu Anfang des 17. Jahrh. zu Bologna, und hat ſich als Kirchencomponiſt durch Meſſen, Pſalmen u. ſ. w. (mit und ohne Inſtrumentalbegleitung) bekannt gemacht.

Cortona, Antonio, ein Operncomponiſt, geb. zu Venedig am Anfang des 18. Jahrh., von dem im Jahre 1726 die Oper Amor indovino, und im Jahre 1728 Marianne aufgeführt worden iſt. Er ſoll auch als Orgelſpieler in Italien einen Namen gehabt haben.

Digitized by Google

Cosimi, Nicolo, ein Violinvirtuos, geb. zu Rom im J. 1660, ging 1702 nach London und gab daselbst im J. 1706 zwölf Violin-Solo's heraus. Im J. 1720 kehrte er wieder nach seiner Vaterstadt zurück, und starb daselbst im J. 1724. Nach Burney war C's. Violine die schönste die es geben konnte, und sie wurde von Corbett (s. d.), der sie an sich gebracht hatte, in England um einen hohen Preis verkauft.

Cosmas, Hierosolymitanus, Bischof zu Majuma, lebte um 730, und wird als Erfinder von Tonzeichen genannt, mit denen er den Choralgesang und dessen Intervalle notirte. Auch mehrere Hymnen soll er componirt haben, von denen aber keine Spur mehr vorhanden ist.

Cossa, Vincenzo, geb. zu Perugia am Anfang des 16. Jahrh., hat zu Venedig im J. 1569 vierstimmige Madrigalen drucken lassen; eine Sammlung dreistimmiger Canzonetten hat sein Landsmann Christoforo Lauro nach seinem Tode herausgegeben.

Cosset, (spr. Kosseh), François, um die Mitte des 17. Jahrh. Musikmeister an der Metropolitankirche in Rheims, hat in dem Zeitraume von 1659—82 viele Messen in den Druck gegeben, deren exacte Titel man in Fétis Biographie universelle nachlesen möge.

Cossmann, Bernhard, einer der vorzüglichsten Violoncellvirtuosen unserer Zeit, geb. zu Dessau den 17. Mai 1822. Den ersten Unterricht erhielt er in seiner Vaterstadt vom Kammermusikus (jetzt Concertmeister) Drechsler, und legte hier den solidesten Grund zu seinen ferneren Studien, die er von seinem 15. bis 18. Jahre bei Theodor Müller in Braunschweig, und 1840 noch auf ein halbes Jahr bei Kummer in Dresden machte. Im Herbst des Jahres 1840 ging er nach Paris, wo er am Orchester der italienischen Oper eine Anstellung fand und überhaupt bis zum J. 1846 blieb, die rühmendste Anerkennung bei allen Gelegenheiten findend, wo er sein Talent producirte. Nach Deutschland zurückgekehrt, concertirte er im J. 1846 in Baden, Berlin, Leipzig, Bremen, Braunschweig u. s. w.; 1847—48 war er am Gewandhaus-Concert in Leipzig als Solospieler engagirt und trieb noch Compositions-Studien bei Hauptmann. 1849 begab er sich nach England, trat während der Saison in London in mehreren Concerten auf, und spielte auch in Windsor vor der Königin, sowie in Dublin in der philharmonischen Gesellschaft. Im Winter desselben Jahres war er wieder in Paris, und gab dort im Verein mit dem Violinspieler Joachim Kammermusik-Soireen im Erard'schen Salon. Von Paris aus kam er durch Liszt im J. 1850 nach Weimar, wo er als großherzogl. Kammervirtuos auch jetzt noch lebt. — Sein Spiel charakterisirt sich durch einen schönen, singenden Ton, große Correctheit, Sicherheit und feinen Geschmack. — Componirt hat er für sein Instrument mehreres; es ist aber noch nichts davon veröffentlicht. Uns speciell ist von seinen Sachen nur eine Fantasie über Motive aus dem Freischütz und eine über Wilhelm Tell von Rossini bekannt.

Cossoni, Carlo Donato, Organist an der Kirche S. Petronio in Bologna, hat in den Jahren 1667 und 68 in genannter Stadt Psalmen zu 8 Stimmen und Psalmen zu 5 Stimmen mit Instrumentalbegleitung herausgegeben.

Costa. Dieses Namens hat es mehrere portugiesische Tonkünstler gegeben, die wahrscheinlich zu einer Familie gehören: 1) Alfonso Vaz da C., zu Ende des 16. Jahrh. geb., ging in seiner Jugend nach Rom und studirte daselbst Gesang und

Digitized by Google

Compoſition unter den bedeutendſten Meiſtern. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er Kapellmeiſter zu Badajoz, und ſpäter zu Avila. Zahlreiche Compoſitionen von ihm befinden ſich als Manuſcripte auf der Liſſaboner Bibliothek. — 2) Andrea da C., geb. zu Liſſabon, trat noch ſehr jung in den Dreifaltigkeits-Orden (im Jahre 1650) und wurde in der Kapelle der Könige Alfons VI. und Pedro II. von Portugal angeſtellt. Er ſtarb den 6. Juli 1685 in noch nicht ſehr vorgerücktem Alter und hinterließ den Ruf eines ſehr geſchickten Harfenſpielers und Kirchencomponiſten. Kirchenſtücke der verſchiedenſten Art von ihm befinden ſich ebenfalls auf der Liſſaboner Bibliothek. — 3) Francisco da C., geſt. zu Liſſabon im J. 1667, hat nach Machado (Bibl. Lus. Bd. IV. pag. 131) Compoſitionen im Manuſcript hinterlaſſen, die ihn als vortrefflichen Muſiker bekunden. — 4) Francisco da Coſta e Sylva, Kanonikus und Kapellmeiſter an der Kathedrale zu Liſſabon, ſtarb in dieſer Stadt den 11. Mai 1727, und ſind von ihm viele Kirchenſachen mit und ohne Inſtrumentalbegleitung vorhanden. — Victorin Joſef da C., ein muſikaliſcher Schriftſteller, der um die Mitte des 18. Jahrh. lebte, hat einen Traktat über den Cantus planus hinterlaſſen, der den Titel führt: Arte de Canto chaõ para uso dos principiantes, Liſſabon 1737.

Coſta, Abbate, ein geborner Portugieſe, wird von Burney als ein Guitarren-Virtuos gerühmt, den er 1772 in Wien fand, und den er zugleich als originellen Muſiker ſchildert. — Eines geſchickten Guitarriſten Coſta wurde auch im J. 1820 von Wien aus Erwähnung gethan.

Coſta, Geronimo Maria, ein ital. Operncomponiſt um 1650, von dem die Opern Ariodante und gl' Incanti d'Ismeno angeführt werden; auch als Kirchencomponiſt wird er genannt.

Coſta, Giovanni Paolo, zu Ende des 16. Jahrh. in Genua geboren, war Kapellmeiſter in Treviſo und hat in den Druck gegeben: ein Buch zwei-, drei- und vierſtimmiger, und 2 Bücher fünfſtimmiger Madrigalen.

Coſta, Lelio, geb. zu Anfang des 17. Jahrh., war im J. 1655 der geſchickteſte Harfenſpieler in ganz Italien.

Coſta, Michele, geb. zu Anfang unſers Jahrh. in Neapel, lebt ſchon ſeit längerer Zeit in London und genießt daſelbſt wie in ganz England den Ruf eines ausgezeichneten Dirigenten. Als ſolcher fungirt er bei der italieniſchen Oper, bei den Oratorien-Concerten in Exeter-Hall und überhaupt bei allen großen muſikaliſchen Aufführungen in den engliſchen Provinzſtädten. Er hat mehrere Opern componirt, von denen Malek Adel einigen Erfolg hatte, und in neueſter Zeit hat ein Oratorium von ihm — Eli betitelt — viel Glück gemacht.

Coſtantini, Aleſſandro, geb. zu Rom und daſelbſt in der erſten Hälfte des 17. Jahrh. lebend, hat im J. 1616 in Rom ein-, zwei- und dreiſtimmige Motetten mit Orgelbegleitung herausgegeben; ferner findet man mehrere Stücke von ihm in einer Sammlung, von der im folgenden Artikel die Rede ſein wird.

Coſtantini, Fabio, ein Componiſt aus der römiſchen Schule, war erſt Kapellmeiſter an der Brüderſchaft des Roſenkranzes zu Ancona, und dann Kapellmeiſter an der Kathedrale von Orvieto. Geb. iſt er zu Rom um 1570, und hat in derſelben Stadt im J. 1614 eine Sammlung achtſtimmiger Motetten von den berühmteſten

Digitized by Google

Meiſtern ſeiner Zeit verfaßt, herausgegeben, unter dem Titel: Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae, etc. Man findet darin Stücke von dem obigen Coſtantini und dem Herausgeber ſelbſt, von Paleſtrina, Nanini, Anerio, Crivelli, Santini, Marenzio u. ſ. w. Außerdem ſind von C. auch in den Jahren 1596 und 1618 Motetten, Pſalmen und Magnifikate zu 8 Stimmen herausgekommen.

Coſtanzi, Giovanni, auch bekannt unter dem Namen Gioanino di Roma, weil er in Rom geboren, war erſt im Dienſte des Kardinals Ottoboni, Neffen des Papſtes Alexander VII. und wurde im J. 1755 Kapellmeiſter an S. Pietro im Vatican, welche Stelle er bis an ſeinen Tod, den 5. März 1778 inne hatte. In der päpſtlichen Kapelle werden ſechszehnſtimmige Motetten (zu 4 Chören) von ihm aufbewahrt, außerdem hat er noch viele andere Kirchenſtücke verſchiedener Art und auch eine Oper Carlo Magno componirt, die im J. 1729 in Rom aufgeführt wurde.

Cotillon, (ſpr. Kotiljong), zu Deutſch eigentlich: der Unterrock, ein Geſellſchaftstanz, der mit einer großen Ronde beginnt und ſchließt, und aus mehreren Figuren (Touren) — nach Art der Contretanz-Figuren, aber nach keiner ſo feſten Norm und mehr dem Geſchmack des reſp. Arrangeurs überlaſſen — zuſammengeſetzt iſt. Die Auflöſung dieſer Figuren geſchieht, indem die Paare im Walzer, Galopp, in der Polka u. ſ. w. herumtanzen. Der C. beſchließt gewöhnlich den ganzen Ball, und in ihm culminirt ſo zu ſagen noch einmal die ganze Tanzwuth der Geſellſchaft. Die verſchiedenen Touren, die zumeiſt mehr als eine Art von Geſellſchaftsſpielen eingerichtet ſind, geben viel Abwechslung, laſſen aber den C. auch ſehr lange dauern. Zu Ludwig's XIV. Zeit ſoll der C. ein einfacher Tanz — in der Art eines Branle — geweſen ſein, mit dem die Bälle eröffnet wurden.

Cottonius, Johannes, ein alter muſikaliſcher Schriftſteller, von dem uns ein Traktat in 27 Kapiteln erhalten iſt, den der Fürſtabt Gerbert in ſeine Scriptores ecclesiastici, Bd. II. Seite 230 aufgenommen hat. In dem Zueignungs-Prolog an den engliſchen Biſchof Fulgentius gebraucht C. von ſich den Ausdruck „Knecht der Knechte Gottes", und Einige haben daraus ſchließen wollen, daß hinter dem Namen Johannes C. ſich der eines Papſtes Johann verberge, aber Gerbert conjecturirt mit mehr Wahrſcheinlichkeit, daß Johannes C. eine und dieſelbe Perſon mit dem Joannes Scholaſticus iſt, der in der Abtei St. Matthias in Trier Mönch war, und um's J. 1047 lebte. Doch ſei dem wie ihm wolle; ſo viel iſt gewiß, daß C. nach Guido von Arezzo ſchrieb; denn er unterſucht in einem Kapitel ſeines Traktates die Nützlichkeit der Guidoni'ſchen Solmiſations-Methode.

Cotumacci, (ſpr. Kotumatſchi), Carlo, nicht Contumacci wie Einige, z. B. Lichtenthal ſchreiben, geb. zu Neapel im J. 1698, Schüler des Aleſſandro Scarlatti, und Nachfolger des Durante als Kapellmeiſter am Conſervatorium S. Onofrio. Er wird als ein guter Orgelſpieler und Kirchencomponiſt gerühmt, hat auch zwei theoretiſche Werke verfaßt, — Regole dell' accompagnamento und Trattato di Contrappunto, — welche aber beide Manuſcript geblieben ſind. Aus dem erſtern Werke hat Choron in ſeinen Principes de composition des écoles d'Italie Beiſpiele mitgetheilt. C. iſt in Neapel im J. 1765 (nach Anderen 1773) geſtorben.

Digitized by Google

Couac, (spr. Kuak), nennen die Franzosen das Umschlagen, Kicksen des Tones bei der Oboe.

Coucy, Regnault de, (spr. Kubßi, Renjoh), bekannt unter dem Namen „der Castellan (Schloßhauptmann) von Coucy," ein berühmter Troubadour des 12. Jahrhunderts. La Borde und einige andere Geschichtschreiber nennen ihn Raoul de Coucy, und der erstere (La Borde) setzt die Zeit seiner Geburt um 1167 und sagt auch außerdem, daß der Castellan erst Geistlicher gewesen sei, ehe er das Waffenhandwerk ergriffen. Francisque Michel aber in seinem Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy, beweist, gestützt auf das Gedicht: Li Roumans dou Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel, (um 1228 verfaßt), daß hier eine Verwechslung stattgefunden, und daß der Castellan Regnault und nicht Raoul geheißen hat, ferner, daß er im J. 1190 das Kreuz genommen hat, und mit Richard Löwenherz nach dem heiligen Lande gezogen ist, woselbst er im Kampfe gegen die Sarazenen im J. 1192 seinen Tod fand. — Eine alte Chronik (1380 geschrieben) erzählt, daß Regnault de Coucy in die Frau des Sieur von Fayel, Gabriele de Levergies (fälschlich öfter Vergy genannt), heftig verliebt war. Lange wollte die Dame den leidenschaftlichen Werbungen Regnault's kein Gehör geben, und vergebens verschwendete er an ihre Sprödigkeit die feurigsten Liebeslieder; endlich aber vermochte sie nicht länger zu widerstehen, und in geheimen Zusammenkünften genossen Beide die Wonnen der Liebe. Das Gelübde, an dem Kreuzzuge unter Richard Löwenherz Theil zu nehmen, riß ihn aus den Armen der Geliebten, und er folgte den Schaaren, die zur Befreiung des heiligen Landes von den Ungläubigen über's Meer zogen. Zum Tode getroffen sank er unter den Mauern von Acre, und noch im Sterben der Geliebten denkend, befahl er seinem treuen Knappen, nach seinem Dahinscheiden sein Herz ihr als Angedenken zu überbringen. Eben im Begriff, das Vermächtniß der Dame von Fayel zu übergeben, wurde der Knappe von deren Gemahl überrascht, der durch listiges Ausforschen den Zweck der Sendung herausbrachte, dem Knappen die Kapsel, worin sich des Liebenden Herz befand, abnahm und in eifersüchtiger Wuth seine Gemahlin grausam zu strafen beschloß. Er ließ nämlich von seinem Koch das Herz als Speise zubereiten, und setzte es der nichts ahnenden Gabriele vor; nachdem diese davon gegessen und auf Anfragen des Gatten die Speise köstlich gefunden hatte, sagte er ihr mit tückischer Freude, was sie eigentlich verzehrt habe. Fortan nahm sie keine Speise mehr zu sich und starb nach einigen Tagen in bitterem Harme. — Auf der Pariser Bibliothek befinden sich unter den Manuscripten 24 Chansons mit ihren Melodien vom Castellan von Coucy, einige davon hat La Borde in seinem Essai sur la musique und in den Mémoires historiques sur Raoul de Coucy in moderne Notation gebracht, doch ist dies in ziemlich fehlerhafter und willkürlicher Weise geschehen, und man muß Perne's Notirungen vorziehen, welche sich als Anhang in den Chansons du Châtelain de Coucy etc. von Francisque Michel herausgegeben, befinden, wenn man auch zugeben muß, daß die Klavierbegleitung, welche Perne hinzugefügt hat, die Sachen unnöthig modernisiren. Außer den schon angeführten Schriften sehe man über den Castellan von Coucy auch noch: de Bellay's Mémoires historiqués sur la maison de Coucy et la Dame de Fayel, Paris 1770, und Crapelet's Histoire de Châtelain de Coucy etc., Paris 1829.

Digitized by Google

Coulé, (ſpr. Kuhleh), ſ. Schleifer; dann gebrauchen die Franzoſen das Wort auch zuweilen für das Legato, Binden im Vortrag einer Tonreihe.

Country-dance, ſ. Contretanz und Engliſcher Tanz.

Coup d'archet, (ſpr. Ku darſcheh), die franzöſiſche Benennung für Bogenſtrich, ſ. Bogenführung.

Couperin, (ſpr. Kupereng), der Name einer franzöſiſchen Tonkünſtlerfamilie, die beinahe zweihundert Jahre lang ihrem Vaterlande zur Zierde und zum Ruhme gereicht hat. Sie ſtammt aus Chaume in Brie, wo namentlich die drei Brüder Louis, François und Charles C. geboren ſind, über die wir in Folgendem, ihre Descendenten gleich mit anſchließend, einige Nachrichten geben wollen. 1) Louis C., geb. im J. 1630, kam ſehr jung nach Paris und wurde zum Organiſten an St. Gervais und an der königl. Kapelle ernannt; eben ſo geſchätzt wie als Klavier- und Orgelſpieler war er als Virtuos auf der Viola, und Ludwig XIII. ſchuf eigens für ihn eine Stelle als Kammervirtuos. Er ſtarb ſchon im J. 1665 ohne Kinder zu hinterlaſſen. Von ſeinen Compoſitionen ſind nur 3 Hefte Klavier-Suiten im Manuſcript noch vorhanden. — François C., geb. zu Chaume im J. 1631, erhielt muſikaliſchen Unterricht von ſeinem Verwandten Chambonnières, und war in Paris von 1679—98 Organiſt an St. Gervais, nebenbei auch geſchätzter Klavierlehrer. Er war ein kleiner, lebhafter Mann, und dem Weine ſehr ergeben. Geſtorben iſt er in ſeinem 70. Jahre, nachdem er, von einem Wagen umgefahren, ſich den Kopf zerſchmettert hatte. Man kennt von ihm ein Heft Orgelſtücke unter dem Titel: Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles, l'autre propre pour les couvens de religieux et religieuses; dieſe Sachen ſind, wenn auch nicht bedeutend in der Erfindung, doch rein geſchrieben und gut gearbeitet. Seine Kinder waren A) Louiſe C., geb. in Paris im J. 1674, eine geſchmackvolle Sängerin und vortreffliche Klavierſpielerin. Sie war 30 Jahre lang bei der Muſik des Königs angeſtellt, und ſtarb zu Verſailles im J. 1728; B) Nicolas C., geb. zu Paris im Jahre 1680, Kammermuſikus beim Grafen von Toulouſe und lange Zeit Organiſt an St. Gervais. Er ſtarb im J. 1748 und hinterließ einen Sohn, Armand Louis C., geb. zu Paris den 11. Jan. 1721, ein bedeutender Orgelſpieler, aber kalter, wenn auch correcter Componiſt von Klavierſachen und Kirchenſtücken. Er ſtarb im J. 1789, nachdem er an vielen Pariſer Kirchen Organiſt geweſen war. Seine Frau, eine Tochter des berühmten Klavierbauers Blanchet, war ebenfalls eine vortreffliche Klavier- und Orgelſpielerin, und mit ihr hatte er 3 Kinder: a) Antoinette Victoire C., die im J. 1810 noch in Tours lebte, wohin ſie ſich verheirathet hatte, und eine gute Orgel- und Harfenſpielerin war; b) Pierre Louis C., unterſtützte ſeinen Vater bei ſeinen verſchiedenen Organiſtenämtern und war auch guter Klavier- und Harfenſpieler. Seine Geſundheit war aber leider ſo ſchwach, daß er ſich nur wenig mit Compoſition befaſſen konnte, zu der er viel Talent hatte; einige Motetten von ihm ſind mit Erfolg aufgeführt worden, und ein Heft Variationen (über die Romanze aus Nina) iſt das Einzige, was von ſeinen Klavierſachen geſtochen iſt. Er ſtarb in ſehr jungen Jahren im J. 1789; c) Gervais François C., der letzte Sprößling der Couperins, lebte noch im J. 1815 und hatte die Stellen ſeines Vaters inne,

Digitized by Google

trotzdem daß er nur ein mittelmäßiger Orgelſpieler war. Ueberhaupt iſt er wohl der wenigſt Bedeutende aus der großen Familie, denn auch als Componiſt iſt er nur ſchwach, wie ſeine Sonaten, Capricen, Variationen, Potpourri's für Pianoforte und ſeine Romanzen beweiſen. 3) Charles C., der jüngſte der zu Anfang des Artikels erwähnten 3 Brüder, geb. zu Chaume im J. 1632, kam ſehr jung nach Paris und folgte ſeinem ältern Bruder als Organiſt an St. Gervais, ſtarb aber ſchon im J. 1669. Als Orgelſpieler reihet er ſich ſeinen beiden Brüdern würdig an. Sein Sohn, François C., war der bedeutendſte aller Couperins, und ſeine Landsleute nannten ihn auch den „Großen." Er ward im J. 1668 in Paris geboren, und war erſt ein Jahr alt, als er ſeinen Vater verlor. Seinen erſten Unterricht erhielt er vom Organiſten Tolin, nnd ſeine Fortſchritte waren die bewundernswertheſten. Im J. 1696 wurde er Organiſt an St. Gervais, und 1701 Klavierſpieler bei der Kammermuſik des Königs und Organiſt an deſſen Kapelle. Geſtorben iſt or im J. 1733. — Seine Compoſitionen, namentlich die Klavierſachen, ſtechen ganz merkwürdig ab gegen die Geſchmackloſigkeit und Unbehülflichkeit der Productionen der meiſten damaligen franzöſiſchen Tonſetzer, und ſelbſt unſer Joh. Seb. Bach achtete ſie hoch, ja nahm ſogar Vieles von den Bezeichnungen der Spielmanieren an, die C. in ſeinen Sachen eingeführt hatte. Zu nennen ſind von den erwähnten Klavierſachen u. A. fünf Bücher Suiten, in denen viel Schönes iſt; auch hat er eine Art Schule des Klavierſpiels verfaßt unter dem Titel l'Art de toucher le Clavecin, y compris 8 Préludes. Sonſt hat er auch noch Concerte für verſchiedene Inſtrumente, Trio's, Kirchenſtücke und Cantaten für eine Singſtimme componirt. — Seine Töchter Marie Anne und Marguerite Antoinette waren ebenfalls vortreffliche Klavier- und Orgelſpielerinnen; die Erſtere nahm den Schleier und wurde Organiſtin in der Abtei von Montbuiſſon; die Andere wurde als Klavierſpielerin bei der Kammermuſik des Königs angeſtellt, eine Charge, die vor ihr nur von Perſonen männlichen Geſchlechts bekleidet worden war.

Coupiren, abſchneiden, abkürzen, bedeutet in einem Muſikſtück, beſonders in einer Fuge, daß das Hauptthema im Verlaufe der Durchführung nicht in ſeiner ganzen Ausdehnung verarbeitet wird, ſondern daß nur einige Takte aus demſelben, oder gar nur eine Figur zum Fortſpinnen benutzt werden. Dann wird auch wohl C. für das Abſtoßen (ſ. d.) der Töne zuweilen gebraucht.

Couplet, (ſpr. Kupleh), iſt der franzöſiſche Name (aber auch im Deutſchen gäng und gäbe geworden) für jede Strophe eines komiſchen Liedes, die zumeiſt mit einem pikanten, witzigen Refrain endet. Man nennt auch die Lieder ſelbſt, die in einem Vaudeville oder einer Poſſe vorkommen, Couplets, inſofern alle Strophen derſelben nach einer Melodie geſungen werden. In der ältern Rondoform nannte man alle Zwiſchenſätze, oder vielmehr Zwiſchenmelodien, welche mit der öfter wiederkehrenden Hauptmelodie abwechſelten, ebenfalls Couplets.

Courante oder **Corrente,** iſt der Name einer jetzt veralteten franz. Tanzmuſik, mit ſchnellen Figuren ausgeſtattet und aus zwei Repriſen beſtehend; ſie wurde im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Takt geſetzt, und fing mit einer kurzen Note im Auftakt an. Man findet ſie noch in den Klaviersuiten des vorigen Jahrh., wo ſie immer auf die Allemande folgt. Nach Mattheſon (ſ. deſſen vollkommenen Kapellmeiſter,

Digitized by Google

Th. II., Hauptſtück 13.) ſoll ſie den Charakter ſüßer Hoffnung, aber dabei auch etwas Herzhaftes, Verlangendes und Erfreuliches an ſich tragen.

Courmont, (ſpr. Kurmong), Gräfin von, in Deutſchland unter dem Namen Madame de Siesly bekannt, Sängerin und Virtuoſin auf dem Klavier. Von ihrem Manne, der ſich in Dienſten des Herzogs von Orleans (Egalité) befand, geſchieden, und mit unzureichendem Auskommen verſehen, trieb ſie die Muſik nicht mehr als bloße Dilettantin, ſondern zog daraus ihren Lebensunterhalt. Als die Revolution ausbrach, flüchtete ſie nach London und ließ ſich daſelbſt in Concerten hören; von da ging ſie nach Wien, wo ſie, ebenſo wie darauf in Petersburg und Moskau, durch ihre Leiſtungen viel Succeß hatte. Im J. 1796 kam ſie nach Berlin, ließ ſich zu verſchiedenen Malen vor dem König hören und wurde auch am Hoftheater engagirt. Im Jahre 1797 hat ſie plötzlich — die Gründe ſind unbekannt — Berlin und den preußiſchen Staat verlaſſen müſſen. In dieſem Jahre lernte ſie Gerber in Berlin kennen und als eine Sängerin und Klavierſpielerin von bedeutender Fertigkeit und Empfindung ſchätzen, rühmt auch zugleich ihre ausnehmende perſönliche Liebenswürdigkeit. Was ſpäter aus ihr geworden iſt, hat man nicht in Erfahrung bringen können. Schließlich noch die Bemerkung, daß ſie im Geſang eine Schülerin des berühmten David war.

Couronne, (ſpr. Kuronn'), der franz. Name für die Fermate, ſ. d.

Courtain, Jacob, nach Abt Vogler's Zeugniß einer der größten Meiſter der Orgelbaukunſt, war erſt zu Emmerich, dann 1790 zu Burg-Steinfurt und 1793 in Oldenburg etablirt. Sein ſchönſtes Werk iſt die Orgel in der Hauptkirche von Osnabrück.

Courtney, (....), (ſpr. Kortni), ein Irländer, geb. um die Mitte des vorigen Jahrh., machte im Jahre 1794 in London Aufſehen durch ſeine Virtuoſität auf der Sackpfeife (von den Engländern Irish pipe — irländiſche Pfeife — genannt), an der er auch einige Verbeſſerungen angebracht hatte. In Deutſchland konnte er mit ſeinem Inſtrumente keinen Beifall erringen.

Courtois, (ſpr. Kurtoah), Jean, ein um die Mitte des 16. Jahrh. lebender franzöſiſcher Componiſt, deſſen gut gearbeitete Sachen aber jetzt ſehr ſelten ſind. Man findet deren in der zu Löwen 1545 von Suſato publicirten Sammlung von Chanſons à cinq et six parties, in Salblinger's zu derſelben Zeit in Augsburg herausgegebenen Sammlung und auf der Münchner Bibliothek, die namentlich von C. Meſſen im Manuſcript beſitzt. Eben ſo befindet ſich auch auf der Bibliothek in Cambrai in einer Abſchrift aus dem J. 1542 von verſchiedenen Chanſons, Meſſen und Motetten, eine vierſtimmige Meſſe des genannten Componiſten.

Couſin Jacques, ſ. Beffroy de Reigny.

Couſin, (ſpr. Kuſeng), Jean, ein Geiſtlicher und Sänger an der unter Ockenheim's Leitung ſtehenden Kapelle Karl's VII. von Frankreich. Tinctoris in ſeinem Proportionale citirt Meſſen von C.

Couſineau, (ſpr. Kuſinoh), Pierre Joſeph, Harfenbauer und Harfenſpieler, Componiſt und Muſikalienhändler, geb. zu Paris um 1753. Er erfand die doppelte Reihe von Pedalen, vermittels deren leichter in allen Tonarten modulirt werden konnte, eine Erfindung, die noch von Dizi und Erard vervollkommnet und

Digitized by Google

nutzbarer gemacht worden iſt. 1788 erhielt er den Titel als Inſtrumentenmacher (luthier) der Königin, und wurde als Harfeniſt an der großen Oper angeſtellt, welchen letztern Poſten er bis zum J. 1812 inne hatte. Im J. 1823 zog er ſich von allen Geſchäften zurück und ſtarb im J. 1824. Von ſeinen Compoſitionen ſind zu nennen: 7 Werke Sonaten, 5 Hefte Variationen, 2 Concerte mit Orcheſterbegleitung, 2 Potpourri's und eine Schule für Harfe. — Er hatte einen Sohn, der ihn in ſeinen Arbeiten als Harfenbauer unterſtützte, und auch öfter als Spieler an der Oper ſeinen Vater erſetzte. Man hat von ihm Variotionen für die Harfe und eine kleine Methode für dies Inſtrument.

Couſſer, oder Kuſſer, Johann Sigismund, geb. zu Preßburg im Jahre 1657 als der Sohn eines Kantors daſelbſt, wie Einige behaupten. In der erſten Zeit ſeiner muſikaliſchen Laufbahn war er in der Privatkapelle mehrerer ungariſcher Magnaten als Componiſt oder Virtuoſe angeſtellt, aber unruhigen Geiſtes, wie er war, hielt er nirgends lange aus, ſondern reiſte umher und kam auch nach Paris, wo er Lulli's Bekanntſchaft machte, der ihn in ſeiner (Lulli's) Weiſe componiren lehrte. Nachdem er 6 Jahre in Paris verlebt hatte, kam er als Kapellmeiſter nach Stuttgart, und von da nach Wolfenbüttel; doch konnte er es auch in letzterer Stadt nicht lange aushalten und durchſtreifte ganz Deutſchland, nach Walther's Behauptung faſt keinen einzigen Ort in dieſem Lande unberührt laſſend. Die glücklichſte und glänzendſte Zeit ſeines Lebens ſcheint ſein Hamburger Aufenthalt geweſen zu ſein, der von 1693—97 dauerte. In genannter Stadt componirte er die Opern Erindo, Porus, Pyramus a Thisbe, Scipio Africanus, und Jason, welche viel Glück machten, auch trug er viel zur Hebung des Orcheſters bei (vergleiche Mattheſon in ſeinem „vollkommenen Kapellmeiſter", Seite 480). Von Hamburg aus ging er nach Italien, und die letzte Zeit ſeines Lebens brachte er in Großbrittanien zu, erſt in London Unterricht und Concerte gebend, und dann in Dublin (1710), wo er ſpäter auch an der Kathedrale Kapellmeiſter wurde. Dieſe Stelle hatte er bis zu ſeinem Tode inne, der im J. 1727 erfolgte. Außer den angeführten Opern kennt man von C's. Compoſitionen noch: Ode auf den Tod der berühmten Arabella Hunt; eine Serenade für den Geburtstag Georg's I., in Dublin aufgeführt und daſelbſt auch im J. 1724 erſchienen; Apollon enjoué, oder 6 Theater-Ouverturen nebſt einigen Arien, Nürnberg 1700; Helikoniſche Muſenluſt, aus der Oper Ariane genommen, Nürnberg 1700.

Couſu, (ſpr. Kuſüh), Jean, nicht de Couſu, wie einige Lexicographen ſchreiben, geb. in den letzten Jahren des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrh., war erſt Sänger (Chantre), dann Regenschori an der Kirche zu Noyon, und wurde endlich Canonikus zu St. Quentin. Merſenne giebt Nachricht von einem theoretiſchen Werke C's.: la musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie, welches lange nicht hat aufgefunden werden können; endlich iſt durch Perne und Fétis in neuerer Zeit ein leider unvollkommenes Exemplar (nur 208 Seiten enthaltend) an's Licht gekommen. Dieſer Torſo iſt in 3 Bücher getheilt, und dieſe enthalten, nach Fétis Verſicherung, über die Grundregeln der Muſik, die Proportionen und die Notation, über Contrapunkt u. ſ. w. das Klarſte und Methodiſchſte, was im ganzen 17. Jahrh. über dieſe Gegenſtände nur geſagt worden iſt, und was nach dem Stande

Digitized by Google

der damaligen Kunst nur gesagt werden konnte. — Von C. befindet sich auch in Kircher's Musurgia, pag. 627—34 eine vierstimmige Fantasie von äußerst kunstvoller Arbeit.

Coutinho, Franzisco Joseph, geb. zu Lissabon am 21. Oct. 1680, ein vortrefflicher Dilettant aus einer vornehmen Familie, diente in Spanien während des Erbfolgekrieges, und kam im J. 1723 nach Paris, um sich den Stein operiren zu lassen. Im J. 1724 starb er an den Folgen dieser Operation. Hinterlassen hat er von Compositionen im Manuscript u. A. ein Te Deum für 8 Chöre und eine Messe für 4 Chöre mit Begleitung von Violinen, Hörnern und Pauken. (Solche Sachen machen heutzutage die Fachcomponisten nicht mehr, geschweige denn die Dilettanten.)

Cozzi, Carlo, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Organist zu Mailand und geb. zu Parabiago im Mailändischen. In seiner Jugend war er Barbier, die Liebe zur Musik aber ließ ihn diesen Stand verlassen, und durch Fleiß und Talent schwang er sich bald zu einem angesehenen Meister der Kunst auf. Als die Königin von Spanien, Maria Anna, in Mailand war, überreichte ihr C. eins seiner Kirchenstücke, und erhielt dafür den Titel als Hoforganist. Er starb im J. 1658 oder 59, und hat achtstimmige Messen, Psalmen u. sonstige Kirchensachen im Mscrpt. hinterlassen.

Cozzolani, Chiara Margherita, trat im J. 1620 in das Kloster Sta. Radegonda in Mailand, und hat sich als geschickte Componistin in folgenden Werken bewiesen: Primavera di fiori musicali, a 1, 2, 3 e 4 voci, Mailand 1640; Motetti a 1, 2, 3 e 4 voci, Venedig 1642; Scherzi di sacra melodia, Venedig 1648; Salmi a otto voci concertate, con motetti e dialoghi, a 2, 3, 4 e 5 voci, Venedig 1650.

Cradias, war ein altgriechischer Nomos für die Flöten, zum theatralischen Gebrauch bestimmt, von dessen Beschaffenheit sich aber keine Nachrichten auffinden lassen.

Cramer, Karl Friedrich, Sohn des Theologen und Dichters Joh. Andreas Cramer, geb. den 7. März 1752 zu Quedlinburg, studirte Theologie und Philosophie in Göttingen, wo er auch Mitglied jenes Dichterbundes war, dem Voß, Hölty, Bürger u. s. w. ebenfalls angehörten. Im J. 1775 wurde er Professor der Philosophie in Kiel und war vielfach literarisch thätig. Auch der musikalischen Kunst schenkte er seine Aufmerksamkeit, wie das „Magazin der Musik" (von 1783—89), die „Uebersetzung der sämmtlichen musikalischen Werke Rousseau's", die „kurze Uebersicht der franz. Musik", ferner die Herausgabe der Sammlungen „Polyhymnia" (Opern und Singecompositionen berühmter Meister mit kritischen Vorreden) und „Flora" (kleinere Klavier- und Gesangstücke in ähnlicher Einrichtung) beweisen. Wegen seiner Anhänglichkeit an die Grundsätze der französischen Revolution seiner Professur enthoben, ging er nach Paris, errichtete dort eine Buchhandlung, büßte aber dabei sein ganzes Vermögen ein und starb den 18. Dec. des Jahres 1807.

Cramer, Heinrich, ein Klaviercomponist unserer Tage, der sich aber nicht höher als bis zu sogenanntem „Dilettantenfutter" erhoben hat. Er lebt in Frankfurt am Main.

Cramer, Johann Baptist, berühmter Klavierspieler und Componist für sein Instrument, geb. zu Mannheim im J. 1771. Er war noch sehr jung, als er mit

seinem Vater, Wilhelm Cramer (s. unten), nach London kam, und war es dieser auch, der dem Johann Baptist den ersten musikalischen Unterricht ertheilte, und überhaupt auf die sich frühzeitig manifestirenden Anlagen desselben ein sorgsames Auge hatte. Die Neigung für das Pianofortespiel überwog beim jungen C. die zum Violinspielen, zu welchem ihn der Vater anfangs angehalten hatte, und er erhielt auf sein inständiges Bitten in einem gewissen Benser seinen ersten Klavierlehrer. Als er diesem zu entwachsen anfing, wurde er (im J. 1783) dem berühmten Clementi übergeben, bei dem er aber nur während eines Jahres profitiren konnte, da der Virtuose im Jahre 1784 seine Reise nach dem Continent antrat. Von nun an half er sich durch aufmerksamstes Selbststudium fort, und machte sich hauptsächlich Bach's, Händel's und Scarlatti's Klavier-Sachen zu eigen, studirte auch im J. 1785 unter Friedr. Abel die Composition, und fing schon an in London sich einigen Ruf zu verschaffen. In seinem 17. Jahre machte er seine erste Kunstreise nach dem Continent, und ließ sich in allen bedeutenden Städten mit bestem Erfolge hören; 1791 nach England zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Componiren und Unterrichtgeben. Nach Verlauf einiger Jahre trat er eine zweite Reise an, erneuerte in Wien die Bekanntschaft mit Haydn (der ihn in England liebgewonnen hatte) und begab sich nach Italien. Nach seiner Rückkunft verheirathete er sich in London, gründete die Musikalienhandlung Cramer, Addison und Beale, wurde Professor an der königl. Akademie der Musik daselbst, und machte erst im J. 1834 wieder einen kürzern Ausflug nach Frankreich und den Niederlanden, spielte aber während desselben nur sehr wenig öffentlich. Wenn wir recht vernehmen, so lebt er augenblicklich in tiefster Zurückgezogenheit in Paris. — Ueber die gediegene Schönheit seines Spieles ist nur eine Stimme; namentlich ist stets seine außerordentliche Delikatesse, Sauberkeit und Sicherheit, sein empfundener Vortrag des Adagio und der von Stücken in gebundener Schreibart bewundert worden. Dazu besaß er auch ein ungewöhnliches Talent im freien Fantasiren und eine eminente Fertigkeit im a vista-Spielen. In der Brillanz der Technik ist er natürlich von Hummel, Moscheles, Kalkbrenner u. s. w. überholt worden, wie ja auch diese wieder von der neuesten Schule weit zurückgelassen worden sind. — Von seinen Compositionen sind mit Recht die Etuden stets am höchsten gehalten worden; sie sind eben so schöne Musikstücke als sie für die Fingertechnik von ungemeinem Nutzen sind, und so viel auch nach ihnen Schulwerke ähnlicher Art erschienen sind — die wohlbegründete Herrschaft hat keines derselben den Cramer'schen Etuden streitig machen können. Seine größeren Sachen, die 105 Sonaten, 7 Concerte, 2 Duo's zu 4 Händen, ein Quartett und ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente, sind mitunter etwas sehr steif und gekünstelt, und sehen aus, als wenn ihm die Beherrschung der großen Form etwas Mühe gemacht hätte; alle kleineren Stücke, die sich mehr der Form der Etude nähern, z. B. die Nocturnen, Variationen, Bagatellen u. s. w., deren er eine ungeheure Menge geschrieben hat, sind frischer und freier.

Cramer, Joh. Thielemann, nach Gerber herzogl. gothaischer Kapell- und Kammersopranist, geb. zu Bittstedt im Gothaischen, ein gelehrter und kenntnißreicher Sänger und Tonkünstler des vorigen Jahrh. Er starb hochbetagt zu Gotha im J. 1793 und hinterließ eine ausgesuchte Bibliothek von theoretischen und praktischen

Digitized by Google

muſikaliſchen Werken aus allen Ländern. Ein Werk ſeiner eigenen Compoſition ſcheint er ſelbſt nie in den Druck gegeben zu haben; dagegen findet man in periodiſchen Werken hin und wieder einzelne Klavier- und Geſangſtücke von ihm, z. B. in Hiller's „Sammlung kleiner Klavier- und Singſtücke" eine Klavierſonate, und in Bach's „Vielerlei" zwei Orgelſonaten.

Cramer, Wilhelm, der Vater des berühmten Joh. Baptiſt Cramer (ſ. oben), ein bedeutender Violinvirtuos, geb. zu Mannheim im J. 1743 (nach Andern 1745). Er hatte Stamitz den Vater, Basconni und Chriſtian Cannabich zu Lehrern, und ſpielte ſchon in ſeinem 7. Jahre bei Hofe ein Concert mit großem Erfolge. In ſeinem 16. Jahre erwarb er ſich auf einer Kunſtreiſe durch Holland großen Ruhm, und nach ſeiner Rückkehr in ſeine Vaterſtadt wurde er in der kurfürſtlichen Kapelle daſelbſt angeſtellt. Dieſe Stellung gab er im J. 1771 auf und ging nach London, wo ſein Spiel allgemeine Bewunderung erregte und er vom König zum Direktor der Kammerconcerte und Orcheſterchef an der Oper ernannt wurde. Er dirigirte die meiſten großen Muſikaufführungen in London gegen Ende des vorigen Jahrh. und u. A. auch die großen Concerte, welche zu Ehren Händel's alljährlich veranſtaltet wurden. Sein thätiges Leben endete den 5 Oct. 1800 (nach Anderen ſchon 1799). — Man rühmt von ſeinem Spiel, daß es die Leichtigkeit eines Lolli und die Expreſſion eines Franz Benda in ſich vereinigt habe. An Compoſitionen kennt man von ihm: Sieben Violinconcerte, in der Zeit von 1770—80 in Paris geſtochen, 2 Werke Trio's für 2 Violinen und Baß und 2 Hefte Violinſolo's. — Außer dem oben angeführten Joh. Baptiſt waren noch zwei ſeiner Söhne Muſiker, ohne ſich jedoch in der Kunſt ſo wie Jener auszuzeichnen: Franz C., geb. zu London 1780, war ein Violinſpieler, und Karl C., ein Sohn aus zweiter Ehe, ein recht guter Klavierſpieler. Auch ein Brudersſohn Wilhelm C's., ebenfalls Franz mit dem Vornamen, war ein wackerer Muſiker. Er wurde zu München im J. 1786 geb., (in welcher Stadt ſein Vater, Johann C., als Paukenſchläger am Orcheſter angeſtellt war), erhielt erſt Unterricht auf dem Klavier von Eberle, und dann auf der Flöte von ſeinem Onkel mütterlicher Seits, Gerhard Dimler. Auf beiden Inſtrumenten erwarb er ſich Geſchicklichkeit, ſo wie auch in der Compoſition, die ihm von Joſeph Grätz beigebracht wurde. Im J. 1795 wurde er am Münchner Orcheſter angeſtellt. Componirt hat er Concerte, Rondo's, Variationen für verſchiedene Inſtrumente, einige Hefte Lieder und auch eine Oper „Hidallan".

Cranz, oder **Crantius**, Heinrich, einer der älteſten Orgelbauer, den die Geſchichte namhaft macht, hat nach Prätorius im J. 1499 die Orgel in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunſchweig gebaut.

Crapelet, (ſpr. Krapleh), G. A., geboren zu Paris den 13. Juni 1789, war Buchdrucker und Literator zugleich, und iſt derſelbe, deſſen Werk über den Kaſtellan von Coucy wir bei dem Artikel dieſes Namens angezogen haben.

Crappius, Andreas, geb. zu Lüneburg um die Mitte des 16. Jahrh., war Cantor in Hannover und hat componirt: Cantiones sacrae et Missae super: Schaffe mir, Gott, ein reines Herz, Magdeburg 1582; Cantiones sacrae 4 et 6 vocum, Magdeburg 1581 und 84. Die Musicae artis Elementa, die man noch von ihm anführt, ſcheinen ein theoretiſches Werk zu ſein.

Digitized by Google

Credo, ist der dritte Abschnitt einer Messe, der mit diesem Worte anfängt und das Glaubensbekenntniß enthält. Theile des C. sind das Incarnatus, Crucifixus und das Resurrexit. S. Messe.

Creed, s. Melograph.

Creighton, (spr. Krehtön), geb. zu Cambridge im J. 1639 als Sohn des nachherigen Bischofs von Bath und Wells, Robert C., der Karl II. in's Exil begleitete. Der jüngere C. war ebenfalls Theolog, aber dabei auch geschickter Musiker; die Bibliothek der Kathedralkirche in Wells, an der er Kanonikus war, enthält Kirchenstücke seiner Composition im Manuscript; ebenso finden sich welche in den Sammlungen von Boyce und Tudway. C. ist zu Wells im J. 1736 gestorben.

Crell, oder **Crellius**, Christian, ein Orgelbauer um die Mitte des 17. Jahrh., von dem im Jahre 1657 die Orgel in der Elisabeth-Kirche in Breslau vollendet wurde.

Crembălum, der lat. Name für die Maultrommel (s. d.).

Cremonesi, Ambrogio, Kapellmeister in der kleinen Stadt Ortona-a-Mare in den Abruzzen, hat im J. 1636 zu Venedig Madrigali concertati herausgegeben.

Crémont, (spr. Kremong), Pierre, Violinspieler und Clarinettist, wurde um 1784 im mittäglichen Frankreich geb. und erhielt im Jahre VIII. der Republik Aufnahme in das Pariser Conservatorium, wo er bis zum Jahre 1803 blieb. Nachher reiste er und fixirte sich für einige Zeit in Petersburg, wo er das Orchester des französischen Theaters dirigirte. Im J. 1817 kehrte er nach Frankreich zurück und ließ sich in Paris nieder; hier wurde er 1821 als Violinspieler an der Opéra-comique und 1824 als Orchesterchef an dem Odéon angestellt. Die Art, wie er am letztgenannten Theater und später (1828) an der Opéra comique die Opern leitete, wird sehr gerühmt. Im J. 1831 zog er sich von seinen Functionen zurück und man weiß nicht, was seitdem aus ihm geworden ist. An Compositionen hat man von ihm: ein Violin- und ein Clarinett-Concert, Duo's für 2 Violinen und Trio's für 2 Violinen und Viola, Fantasien für Violine, Sachen für Militärmusik u. s. w.

Crepitacŭlum, oder **Crepitacillum**, der Name eines Klapperinstrumentes bei den Alten; s. auch Tintinnabulum.

Crepundia, heißen im Lateinischen, als Gesammtausdruck, alle Klapperinstrumente, von welcher Art sie auch sein mögen.

Crequillon, (spr. Krekilljong), Thomas, ein niederländischer Contrapunktist, um 1520 geb. und Kapellmeister Kaiser Karl's V. nach Nicolas Gombert's Tode. Er hat viel publicirt, u. A. eine Sammlung französischer Chansons zu 4, 5 und 6 Stimmen, in Antwerpen 1556, eine sechsstimmige Messe über das Chanson: Mille regrets, und in Löwen 1576 Cantiones sacrae quinque et octo vocum. Dann findet man auch Sachen von C. in mehreren Sammlungen seiner Zeit, z. B. in den Motetti del Labirinto, Venedig 1554. Er genoß bei seinen Lebenszeiten einen großen Ruf, aber er hat die Kunst nicht weiter gefördert, als sie durch Josquin des Près gekommen war.

Crescendo, (spr. Kreschendo), [abgek. cres. oder cresc.], wachsend, zunehmend, bedeutet, daß die Stärke eines Tones, oder einer Reihe von Tönen, anwachsen, zunehmen solle. Bezieht sich das C. auf eine längere Reihe von Tönen, so wird es in

Digitized by Google

getrennten Silben unter dieſelbe geſetzt, z. B. cres — — cen — — do; natürlich richten ſich die Zwiſchenräume zwiſchen den Silben nach der Länge der Reihe. Für kürzere Stellen oder einzelne Noten gebraucht man das Crescendo-Zeichen: Früher gebrauchte man auch den Ausdruck: crescendo il tempo, wenn die Bewegung beſchleunigt werden ſollte; jetzt aber benutzt man dafür die Wörter stringendo oder accelerando. Jomelli war der Erſte, welcher das Wort C. zum ſtehenden, techniſch-muſikaliſchen Ausdruck erhob. — Dann iſt auch C. der Name eines vom Hofrath Bauer in Berlin im J. 1775 erfundenen Klavierinſtruments in pyramidaliſcher Form, $8\frac{1}{2}$ Fuß hoch, 3 Fuß breit und 18 Zoll tief, mit 5 Octaven Umfang und 3 Zügen, welche durch den Fuß regiert wurden und vermittels deren 8 Veränderungen im Tone hervorgebracht werden konnten; ein vierter Zug verſchob die Klaviatur in dem Maße, daß das ganze Inſtrument um einen oder zwei Töne höher transponirt werden konnte. Bauer erfand auch noch ein anderes ähnliches Inſtrument, welches er Crescendo royal nannte; daſſelbe hatte die Geſtalt eines kleinen Klaviers, war 4 Fuß lang, $16\frac{1}{2}$ Zoll tief und ging vom großen C bis zum dreigeſtrichenen f. Es hatte eine Hämmermechanik, vom eingeſtrichenen c an aufwärts waren auch Flöten unter dem Corpus angebracht, unter welchen wieder einige Pedale lagen, durch die ſich der Ton des Inſtrumentes ſechs Mal verändern ließ.

Crescendo-Koppel, ſ. folg. Art.

Crescendo-Zug, od. Schweller, Windſchweller, ein Orgelregiſter, durch das der Orgelton nach Stärke und Schwäche modificirt werden kann. Abt Vogler hat ſich mit den Crescendo-Zügen viel abgegeben und ſich bemühet, ſie in verſchiedenen Formen und Arten einzuführen; doch ſcheinen ſeine Dachſchweller, Jalouſie- oder Thürſchweller und Gaze-Schweller — wie er die nach ſeiner Angabe verfertigten Crescendo-Züge nannte — ſich nicht als praktiſch erwieſen zu haben; wenigſtens haben ſie keine große Verbreitung gefunden. In England ſind die meiſten neuern Orgeln mit einem Crescendo — Swell (Schweller) genannt — verſehen; in wie fern ſich dieſer von dem Vogler'ſchen unterſcheidet, oder als praktiſcher herausſtellt, können wir nicht angeben. — Die Crescendo-Koppel oder der Klaviaturſchweller beſteht darin, daß bei gekoppelten Manualen bei einer gewiſſen Tiefe des Fingerdruckes die Töne der einzelnen Manuale nach einander anſprechen, was eine Verſtärkung des Tones giebt.

Crescentini, (ſpr. Kreſchentini), Girolamo, ein hochberühmter Sänger (Caſtrat), geb. im J. 1769 zu Urbania bei Urbino im Kirchenſtaat, wurde in ſeinem zwölften Jahre von ſeinem Vater nach Bologna zum Maeſtro Gibelli gebracht, bei dem er fünf Jahre Muſik und hauptſächlich den Geſang ſtudirte. Nach dieſer Zeit debutirte er auf dem Theater in Rom und hatte ungemeinen Erfolg; darauf war er in Livorno und bis zum J. 1785 in Padua engagirt. Während des Carnevals des Jahres 1785 ſang er in Venedig und den Sommer darauf in Turin, von wo aus er im Herbſt nach London ging, woſelbſt er 16 Monate blieb. Nach Italien zurückgekehrt ſang er zuerſt in Mailand, dann in Turin, und endlich auch zwei ganze Jahre in Neapel. Einen Ausflug nach Wien abgerechnet, den er im Frühjahr 1797 machte, ſang er bis nach dem Carneval des genannten Jahres auf den bedeutendſten ital. Bühnen und nachher ging er nach Liſſabon, wo er ſo ungemein gefiel, daß ſein

Digitized by Google

Kontrakt, der zuerſt nur auf ein Jahr lautete, auf weitere vier Jahre verlängert wurde. 1803 ſang er wieder in Italien und von da ging er nach Wien, wo er zum Singmeiſter der kaiſerlichen Familie ernannt wurde, und ſeinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen beſchloß. Als aber im J. 1805 die Franzoſen die öſterreichiſche Hauptſtadt beſetzten, nöthigte ihn Napoleon in ſeine Dienſte überzutreten, und nahm ihn mit nach Paris. Hier ſang er in den Concerten und Opern bei Hofe, hatte einen glänzenden Gehalt, und wurde vom Kaiſer, der von ſeinem Talent bezaubert war, mit Auszeichnungen aller Art überſchüttet. So ſchickte dieſer im J. 1808 bei einer Vorſtellung von Zingarelli's Giulietta e Romeo dem Sänger den Orden der eiſernen Krone auf die Bühne. Im J. 1813 nahm er, ſehr ungern entlaſſen, ſeinen Abſchied, weil ihm das Pariſer Klima nicht zuſagte, und ging nach Bologna, wo er ſein Leben zu beſchließen gedachte; doch ſehen wir ihn im J. 1825 in Neapel, wo er am Real collegio di Musica als erſter Geſangsprofeſſor fungirte, bis ihn am 24. April 1846 der Tod abrief. — Die Schönheit und Biegſamkeit ſeiner Mezzoſopranſtimme, ſo wie der Ausdruck in ſeinem Vortrage ſollen unvergleichlich geweſen ſein, und mehr als einmal hat er ſeine Zuhörer bis zu Thränen gerührt. Auch als Componiſt hat er ſich der Welt gezeigt in mehreren Sammlungen ital. Arietten und in der Raccolta di esercizj per il canto — ein vielgebrauchtes, ſehr nützliches Solfeggien-Werk. Die berühmte Arie „Ombra adorata" in Zingarelli's Giulietta e Romeo, mit der er ſo viele Auditorien in Entzückung und Rührung verſetzt hat, ſoll der Sage nach von ihm componirt ſein, doch fehlen dafür vollgiltige Beweiſe.

Crescimbeni, (ſpr. Kreſchimbeni), Giovanni Maria, Kanonikus und Erzprieſter an Sta. Maria in Trastevere in Rom, geb. den 9. Oct. 1663 zu Macerata in der Mark Ancona, und geſt. zu Rom den 7. März 1728, hat ein Werk herausgegeben: Istoria della volgar poesia, Rom 1698, in dem auch von muſikaliſchen Dingen abgehandelt wird, z. B. von den muſikaliſchen Dramen, von Oratorien, Serenaden und Cantaten.

Crescini, (ſpr. Kreſchini), Madame Adele, eine vortreffliche Concertſängerin, deren erſte Lebensſchickſale unbekannt ſind, die aber, der Sage nach, die Tochter ſehr vornehmer Eltern geweſen ſein ſoll. Im J. 1834 reiſte ſie in Frankreich und England, und im J. 1836 war ſie in Deutſchland, wo ihre wunderſchöne Contr'altſtimme, ihr feuriger und empfundener Vortrag, ſo wie der Reiz ihrer Perſönlichkeit Alles für ſie einnahmen. 1837 gab ſie in Polen und Rußland Concerte, und ſtarb am 26. März 1838 zu Toligoloff (600 Werſt von Moskau) noch in der Blüthe ihrer Jahre.

Crespel, Wilhelm, (nicht Johann, wie ihn Einige nennen), ein Contrapunktiſt und Schüler Ockenheim's, geb. um 1465. Man findet mehrere Motetten von ihm in dem zu Nürnberg im J. 1564 herausgekommenen Thesaurus Musicus; dann ſind einige Chanſons in der 1558 zu Löwen erſchienenen Chanſon-Sammlung befindlich, und Burney hat auch in den dritten Band ſeiner Muſikgeſchichte eine Déploration (Klagelied) zu 5 Stimmen auf den Tod Ockenheim's von Crespel aufgenommen.

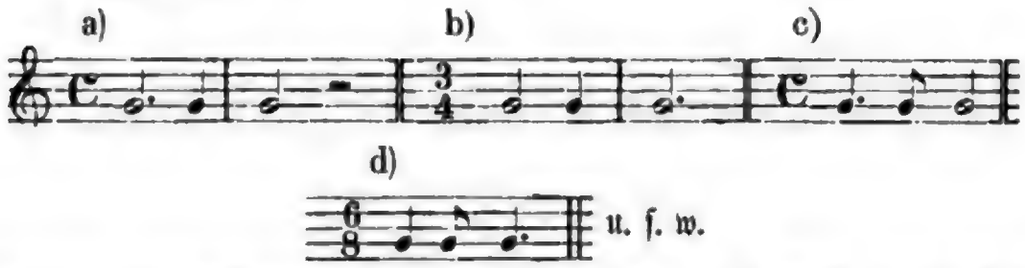
Crespi, Luigia, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. im J. 1770, und geſt. im März 1824 zu Mailand. Sie glänzte auf allen bedeutenden italieniſchen Theatern, ſang auch in Deutſchland, Frankreich, England und Rußland mit größtem Erfolg.

Digitized by Google

Ihre Tochter, Carolina C., in Prag geboren, war ebenfalls als Sängerin vortrefflich, in Paris lernte ſie im J. 1808 den Eliodoro Bianchi kennen und heirathete ihn, doch war ihre Ehe nicht glücklich, ſie trennte ſich von ihrem Manne, und lebte bei ihrer Mutter zu Mailand.

Creticus, eine metriſche Figur von einer Länge, Kürze und wieder einer Länge (— ⏑ —); in Noten ausgedrückt würde er folgendermaßen ausſehen:

Beiſp. 85.



Crerus, ein altgriechiſcher Tonkünſtler, Cytharöde, von Plutarch und Andern als ein Verbeſſerer der ſiebenſaitigen Lyra und als der Erfinder der Inſtrumentalbegleitung zum Geſange erwähnt, d. h. einer Begleitung, die nicht uniſoniſch mit dem Geſange ging, ſondern ſelbſtſtändig geführt war. Die nähere Beſchaffenheit derſelben läßt ſich nicht mehr nachweiſen.

Cribrum, Sieb, nennt der Orgelbauer die durchlöcherten Cancellen-Decken der mit dem Namen „Springladen" bezeichneten Windladen. — Auch die ſchmalen Schleifen in dem Clavecin, in welchem ſich die ſogenannten Springer oder Docken bewegen, damit ſie nicht aus ihrer Richtung kommen, wurden Cribra genannt.

Cricchi, (ſpr. Krikki), Domenico, ein berühmter ital. Baßbuffo, machte bis zum J. 1740 auf den bedeutendſten Theatern ſeines Vaterlandes Furore, und war von da ab bis zum J. 1752 in Dienſten des Königs von Preußen. Nach dieſer Zeit nach Italien zurückgekehrt, fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Criſtiani, Liſa, eine junge Violoncelliſtin, die vor einem Jahrzehend ungefähr durch ihr elegantes Spiel überall viel Glück machte. Sie iſt im Novbr. des Jahres 1853 in Nova-Tſcherkask geſtorben.

Criſtofali, oder **Criſtofori**, (was wahrſcheinlich richtiger iſt, wenn man Lichtenthal, Gervaſoni u. A. glauben kann), Bartolomeo, geb. zu Padua im Jahre 1683, ließ ſich 1710 in Florenz nieder, und baute daſelbſt Spinett's und Clavecin's. Er ſoll, nach italieniſchen Berichten, der Erſte geweſen ſein, der ein Fortepiano mit Hämmermechanik gebaut und erfunden hat.

Crivelli, Arcangelo, um die Mitte des 16. Jahrh. in Bergamo geb., war im J. 1583 Tenoriſt in der päpſtlichen Kapelle und hat auch componirt; von ſeinen zu ihrer Zeit geſchätzten Sachen befinden ſich einige in den Selectae cantiones excellentissimorum auctorum von Coſtantini, Rom 1614.

Crivelli, Gaëtano, ein ausgezeichneter ital. Tenoriſt, geb. zu Bergamo (nach Andern zu Breſcia im J. 1774). Er war noch ſehr jung, als er auf Bühnen zweiten Ranges debutirte und ſich verheirathete. Im Jahre 1793 erregte er in Breſcia Enthuſiasmus, und von da kam er im Jahre 1795 nach Neapel an das San-Carlo-Theater, wo er durch das Hören ausgezeichneter Künſtler und namentlich durch die Rathſchläge des berühmten Aprile ungemein profitirte. Von Neapel ging er nach

Digitized by Google

Rom, und ſang überhaupt auf den bedeutendſten italieniſchen Theatern bis zum J. 1811, wo er an Garcia's Stelle an die Pariſer italieniſche Oper kam. Auch hier fand ſeine ſchöne Stimme, vortreffliche Methode und ſein nobles Spiel die ehrendſte Anerkennung. Nachdem er bis zum J. 1817 an der ital. Oper in Paris geblieben war, ging er nach London und ſang daſelbſt bis zum Ende des Jahres 1818; 1819 und 1820 ſang er wieder in Italien, aber von dieſer Zeit an machte ſich eine Abnahme ſeiner Stimme bemerklich, und er hätte beſſer gethan, ſich jetzt von der Oeffentlichkeit zurück zu ziehen. Wie es aber ſo vielen Künſtlern ergeht, die nicht wiſſen, wann es für ſie Zeit zum Aufhören iſt, ſo erging es auch ihm; er gab noch bis zum J. 1829 dem Publikum das Schauſpiel einer immer mehr fallenden Größe und ſtatt Bewunderung erntete er nur noch Mitleiden. Endlich zog er ſich nach Breſcia, der Wiege ſeines Ruhmes zurück, und ſtarb daſelbſt den 10. Juli 1836 an der Cholera.

Crivelli, Domenico, der Sohn des Vorigen, geb. zu Breſcia im J. 1794, folgte ſeinem Vater in ſeinem neunten Jahre nach Neapel und fing daſelbſt Studien im Geſang unter Millico an. Als er das elfte Jahr vollendet hatte, kam er auf das Conſervatorium di S. Onofrio und ſtudirte daſelbſt die Compoſition unter Fenaroli; im J. 1812 ging er nach Rom und bildete ſich unter Zingarelli weiter aus. Nach einem Jahre kehrte er nach Neapel zurück, ſchrieb einige Kirchenſachen und im Jahre 1816 auch eine Oper für San Carlo, die aber nicht aufgeführt werden konnte, weil dieſes Theater abbrannte. 1817 folgte er ſeinem Vater nach London, ſchrieb dort mehrere Arien und Cantaten, ſowie auch eine Opera buffa: La fiera di Salerno, ossia la Finta capricciosa. Nachdem die verſchiedenen Conſervatorien in Neapel in das eine Real collegio di Musica zuſammengeſchmolzen worden waren, wurde C. an dieſer Anſtalt Profeſſor des Geſanges.

Croatti, Francesco, geboren zu Venedig in der Mitte des 16. Jahrh., hat daſelbſt Meſſen und Motetten zu 5 und 6 Stimmen herausgegeben. Bodenſchatz hat in ſeinem Florileg. Portens. eine achtſtimmige Motette von C. aufgenommen.

Croce, (ſpr. Krohtſche), Giovanni, ein gelehrter und origineller Componiſt, geb. um 1560 zu Chioggia bei Venedig, daher er auch den Beinamen Chiozzetto hatte. Er war ein Schüler ſeines Landsmanns Zarlino, und folgte dem Balthaſar Donati als Kapellmeiſter an San Marco am 13. Juli 1603; dieſe Stelle bekleidete er bis zum Auguſt des Jahres 1609, wo er ſtarb. Man hat von ihm: Sonate a cinque voci, Venedig 1580; Madrigali a 5 voci, Venedig 1588 und in einer zweiten Auflage 1596; Salmi, Te Deum, Benedictus et Miserere a otto voci; Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6 e 7 voci — eine Sammlung komiſcher Compoſitionen über Texte in venetianiſcher Mundart — in mehreren Ausgaben, 1601 und 1609, erſchienen; Motetten, Veſpern, Lamentationen u. ſ. w. In den Florileg. Port. von Bodenſchatz und in der Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi excellentissimi autori de' nostri tempi, Antwerpen 1601, finden ſich ebenfalls Sachen von C.

Croche, (ſpr. Kroſch'), der franz. Name für die Achtel-Note.

Croener, von. Dieſes Namens gab es vier Brüder, die alle geſchickte Muſiker waren. 1) Franz Ferdinand von C., geboren 1718 zu Augsburg, machte erſt

Digitized by Google

Kirchenrecht (Jus ecclesiasticum) ist die Lehre von den Rechtsverhältnissen der Kirche. Es ist entweder Kirchenrecht im objektiven Sinne, d. h. die Gesamtheit der Rechtsnormen, welche für die Kirche gelten, oder Kirchenrecht im subjektiven Sinne, d. h. die Befugnisse, welche der Kirche zustehen. Das K. ist ein Teil des Staatsrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zum Staate und zu den Staatsangehörigen regelt. Es ist ferner ein Teil des Privatrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu den Kirchenangehörigen regelt. Es ist endlich ein Teil des Völkerrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu anderen Kirchen regelt. Das K. ist ein Teil des Staatsrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zum Staate und zu den Staatsangehörigen regelt. Es ist ferner ein Teil des Privatrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu den Kirchenangehörigen regelt. Es ist endlich ein Teil des Völkerrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu anderen Kirchen regelt. Das K. ist ein Teil des Staatsrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zum Staate und zu den Staatsangehörigen regelt. Es ist ferner ein Teil des Privatrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu den Kirchenangehörigen regelt. Es ist endlich ein Teil des Völkerrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu anderen Kirchen regelt.

Kirchenrecht (Jus ecclesiasticum) ist die Lehre von den Rechtsverhältnissen der Kirche. Es ist entweder Kirchenrecht im objektiven Sinne, d. h. die Gesamtheit der Rechtsnormen, welche für die Kirche gelten, oder Kirchenrecht im subjektiven Sinne, d. h. die Befugnisse, welche der Kirche zustehen. Das K. ist ein Teil des Staatsrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zum Staate und zu den Staatsangehörigen regelt. Es ist ferner ein Teil des Privatrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu den Kirchenangehörigen regelt. Es ist endlich ein Teil des Völkerrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu anderen Kirchen regelt. Das K. ist ein Teil des Staatsrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zum Staate und zu den Staatsangehörigen regelt. Es ist ferner ein Teil des Privatrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu den Kirchenangehörigen regelt. Es ist endlich ein Teil des Völkerrechts, weil es die Rechtsverhältnisse der Kirche zu anderen Kirchen regelt.

Plural Crome ſehr oft über Noten wie z. B.

geſchrieben, wo es dann die Zertheilung der offenen Noten in Achtelnoten bedeutet; heutzutage läßt man das Wort weg und erkennt die nöthige Zertheilung ſchon an dem Achtelſtrich, der ſich unterhalb der Noten befindet.

Cromorne, iſt der veraltete Name des Fagotts, dann auch derjenigen Orgelſtimme, welche den Ton eines Fagotts nachahmen ſoll. S. auch Krummhorn.

Cron, Joachim Anton, geb. den 29. Sept. 1751 zu Poderſam bei Saatz von unbemittelten Eltern, machte ſeine Studien auf der Prager Univerſität, war nach Beendigung derſelben eine kurze Zeit im Militärdienſte, trat aber dann im J. 1776 zu Oſſegk in den Ciſtercienſer-Orden. Hier bereitete er ſich zum Lehrer vor, und erhielt eine Stelle als ſolcher am Gymnaſium zu Leitmeritz; von da kam er als Profeſſor der Rhetorik im Jahre 1788 an das Gymnaſium zu Commothau, und endlich wurde er Profeſſor an der Prager Univerſität, an der er auch zwei Mal das Amt eines Dekans der theologiſchen Fakultät bekleidete. Er ſtarb am 20. Jan. 1826 im Kloſter zu Oſſegk, nachdem er ſeine letzten Lebensjahre in Ruhe daſelbſt zugebracht hatte. Neben ſeiner vielſeitigen wiſſenſchaftlichen Bildung war er auch ein vortrefflicher Muſiker, namentlich Orgel- und Harmonikaſpieler. Brixi und Segert waren ſeine Lehrer, und bewundert wurde hauptſächlich bei ſeinem Orgelſpiele die künſtliche Regiſtrirung, das geſchickte Behandeln des Pedals (ſo weit dies die Beſchränktheit und ſchlechte Beſchaffenheit der Pedale in den damaligen böhmiſchen Orgeln geſtattete) und ſeine Fähigkeit im Improviſiren, wobei ihm eine ungemeine Stärke im doppelten Contrapunkt ſehr zu Statten kam. Als Componiſt hat er ſich nicht thätig bewieſen, wenigſtens hat er nichts in den Druck gegeben, wie er denn überhaupt nicht liebte, ſeine Talente zur Schau zu tragen. Daher iſt er auch in der Kunſtwelt weniger bekannt geworden, als er nach den Ausſagen Aller, die ihm näher ſtanden, verdiente.

Crosdill, John, ein guter Violoncelliſt, geb. zu London im J. 1755. Wer ſein erſter Lehrer war, iſt nicht bekannt, doch weiß man, daß er um's J. 1775 nach Frankreich kam, und bei Janſon dem Aeltern Unterricht nahm. Um 1780 kehrte er von Paris nach London zurück, und lebte von Stunden- und Concertgeben, alle Anträge von Stellen in einem Theaterorcheſter und ſelbſt bei der Muſik des Königs beharrlich ausſchlagend, wie man ſagt, aus Eiferſucht gegen den vom Publikum mehr bevorzugten Mara. Im J. 1794 heirathete C. eine ſehr reiche Dame, und kultivirte die Muſik nur noch als Liebhaber, allem öffentlichen Auftreten entſagend. Wann er geſtorben iſt, haben wir nicht in Erfahrung bringen können.

Crotalistrae, ſ. folg. Art.

Crotalum, oder **Crotalon**, (griech. *κρόταλον* — Klapper, Klingel, Schelle), war ein den Caſtagnetten ähnliches Klapperinſtrument, welches von den Griechen und Römern beim Tanze gebraucht wurde. Nach Einigen beſtand es aus zwei Stücken Rohrs, nach Andern aus zwei Stücken Blechs, welche ganz wie die Caſtagnetten (ſ. d.) mit einander verbunden und geſchlagen wurden. Das C. wurde beſonders von Frauenzimmern gehandhabt, die Crotalistrae hießen.

Crotch, (ſpr. Krotſch), William, geb. zu Norwich den 5. Juli 1775, erregte

Digitized by

Tonic, in ihrer gewöhnlichen Bedeutung, s. v. w. Stärkungsmittel, Roborans. Im engern Sinne versteht man darunter diejenigen Mittel, welche die Thätigkeit der festen Theile (Fasern, und Gebilde), deren Reizbarkeit gesteigert, wieder auf den Grad der Reizbarkeit zurückführen, welchen sie vor der Steigerung hatten, und welche dadurch die Thätigkeit der Organe, deren Bestandtheile sie sind, wieder in den Zustand der Gesundheit zurückbringen. Sie wirken daher, wie die Sedativa, nur, wo eine Steigerung der Reizbarkeit vorhanden ist, und diese Steigerung ist entweder eine allgemeine, oder eine örtliche. Im ersten Falle wirken sie auf den ganzen Körper, im zweiten nur auf den leidenden Theil. Sie wirken nicht auf die Reizbarkeit selbst, sondern auf die Ursache, welche die Steigerung derselben hervorgebracht hat. Sie wirken, wie die Sedativa, theils in sich selbst, theils durch Sympathie. Sie wirken in sich selbst, wenn sie, ohne Reiz zu sein, doch eine Steigerung der Reizbarkeit, welche durch einen Reiz hervorgebracht worden ist, wieder auf den Grad der Reizbarkeit zurückführen, welchen sie vor der Steigerung hatten. Sie wirken durch Sympathie, wenn sie, ohne Reiz zu sein, auf den Reiz, der Ursache der Steigerung der Reizbarkeit ist, wirken, und diesen dadurch schwächen, oder ganz vernich

Crüger, Pancraz, geb. 1546 zu Finsterwalde in der Niederlausitz, Doktor der Philosophie, ein sehr gelehrter Mann und tüchtiger Musiker, wurde im Jahre 1570 Cantor an der St. Martinsschule in Braunschweig, kam dann im Jahre 1573 als Professor der lateinischen Sprache und Poesie nach Helmstädt und von da 1580 als Rektor nach Lübeck. Mit den dasigen Geistlichen überwarf er sich wegen Religionsansichten, wurde von diesen heftig angegriffen, sogar vom Abendmahl verwiesen, und endlich durch öffentliche Anklage vom Dienst gebracht. Mehrere Jahre lebte er nun vom Unterrichtgeben in der Musik, bis er im J. 1609 als Professor der griechischen Sprache nach Frankfurt a. O. berufen wurde, wo er auch im J. 1614 starb. Für die Musikgeschichte ist er insofern merkwürdig, als er die Guidonische Solmisation abzuschaffen, und deren Schwerfälligkeit darzuthun versuchte.

Crüger, Johann, geb. in dem Dorfe Groß-Breesen bei Guben den 9. April 1598, machte seine Studien in seinem Geburtsorte, in Sorau, im Jesuiten-Collegium zu Breslau, in Olmütz und Wittenberg, und starb als Musikdirektor an der Nikolaikirche in Berlin im J. 1662. Er war guter Musiker und musikalischer Schriftsteller, und man hat von ihm folgende theoretische Schriften: Praecepta musicae practicae figuralis, Berlin 1625, und in einer andern vermehrten Ausgabe 1660, die den Titel führt: Rechter Weg zur Singkunst; Synopsis Musica etc., in drei Ausgaben, 1624, 1630 und 1634 zu Berlin erschienen, das erste in Deutschland publicirte Werk, das den Generalbaß mit Methode und Klarheit behandelt, und vortreffliche musikalische Beispiele bietet; Quaestiones Musicae practicae, Berlin 1650, ein kleiner Traktat zum Gebrauch für Schulen. Compositionen von C. sind: Praxis pietatis oder geistliche Melodien über Dr. Luther's und Anderer Gesänge für vier Vokal- und zwei Instrumentalstimmen, Leipzig 1649, und nachher unzählige Male aufgelegt; Paradisus musicus, musikalisches Lustgärtlein aus lieblicher dreistimmiger Harmonia zugerichtet, Frankfurt a. O. 1622; Meditationum musicarum Paradisus secundus, aus einigen nach den 8 Kirchentönen eingerichteten teutschen Magnificat von 2—8 Stimmen bestehend, 1626; Recreationes musicae, d. i. Neue poetische Amorösen, entweder vor sich allein, oder in ein Corpus zu musiciren, aufgesetzt und denen Musik-Liebhabern zur Ergetzlichkeit publiciret, Leipzig 1651; Uebung der Gottseligkeit im Singen, Frankfurt 1680, nebst einer Abhandlung vom Kirchengesange und vom Gebrauche der Musik beim Gottesdienst; (die späte Jahreszahl auf dem Werke kann es zweifelhaft erscheinen lassen, ob das Werk wirklich vom obigen C. ist); einige Motetten und Concerte, deren Titel verloren gegangen sind.

Crusell, Henrik Bernhard, ein ausgezeichneter Clarinettist und einer der besten schwedischen Componisten der neuern Zeit. Er war zu Nystadt in Finnland am 15. Oct. 1775 von sehr armen Eltern geboren, und lernte ganz von selbst auf einer alten Clarinette finnische Volkslieder blasen; diese hörte ein Offizier in Sweaborg, nahm den damals dreizehnjährigen C. in sein Haus, und verschaffte ihm bei seinem Regiment eine Anstellung. Doch erst als C. im J. 1791 seinem Beschützer nach Stockholm folgte, erhielt er förmlichen Unterricht und erwarb sich eine solche Geschicklichkeit auf der Clarinette, daß er schon nach 2 Jahren als erster Clarinettist an der Hof-Kapelle angestellt werden konnte. Im Gefühl, daß ihm noch Manches zu seiner letzten Ausbildung fehle, nahm er 1798 ein Jahr Urlaub und wandte sich

Digitized by Google

nach Berlin, wo der ältere Tauſch ſein Lehrer wurde; im J. 1803 reiſte er mit dem franzöſiſchen Geſandten am ſchwediſchen Hofe, Bourgoing, nach Paris, blieb daſelbſt fünf Monate, und benutzte dieſe Zeit, indem er unter Berton's und Groſſec's Leitung auf's eifrigſte Compoſitionsſtudien machte. In den Jahren 1811 und 12 machte er noch einige Reiſen in's Ausland, und 1818 wurde er als Muſikdirektor der beiden königl. Leibgrenadier-Regimenter in Stockholm angeſtellt. Geſtorben iſt er im Juli des Jahres 1838. Componirt hat er Concerte für die Clarinette, eine concertirende Sinfonie für Clarinette, Horn und Fagott; Quartette für Clarinette, Violine, Viola und Baß; Duo's für zwei Clarinetten; ein Divertiſſement für Oboe mit Quartettbegleitung; Lieder, von denen beſonders die aus Tegner's „Frithiofs-Sage" vielen Beifall hatten; auch überſetzte er mehrere deutſche, franzöſiſche und italieniſche Opern für die ſchwediſche Bühne.

Cruſithyros, war ein Singtanz der alten Griechen, der mit Flöten begleitet war; über ſeine nähere Beſchaffenheit iſt nichts bekannt.

Cruſius, Johann, geb. zu Halle um die Mitte des 16. Jahrh., war Schullehrer in ſeiner Vaterſtadt und hat herausgegeben: Isagoge ad artem musicam, Nürnberg 1592, in einer zweiten Ausgabe 1630; ein Auszug aus dieſem Werke iſt das Compendium musices, oder kurzer Unterricht für die jungen Schüler, wie ſie ſollen ſingen lernen, Nürnberg 1595.

Crusma, heißt im Lateiniſchen das Schlagen auf muſikaliſche Inſtrumente, z. B. auf Pauken u. dergl.

Cruvelli, Sophie, eine berühmte Sängerin unſerer Zeit. Sie iſt eine Deutſche von Geburt, ſtammt aus Bielefeld und heißt eigentlich Krüwel. In Italien und an der großen Oper in Paris hat ſie Triumphe gefeiert; doch wollen Kenner mehr ihre ſchönen Stimmmittel und eine gewiſſe Kühnheit des Vortrags hervorheben, als die Feinheit ihrer Geſangskunſt. In neueſter Zeit hat ſie den Baron Vigier geheirathet und die Bühne verlaſſen.

Crux, Marianne, nachherige Mad. Hollmann, Tochter eines kurfürſtl. baierſchen Balletmeiſters, geb. zu München im J. 1772. Sie erhielt Geſangſtunden von der berühmten Madame Wendling, erwarb ſich große Geſchicklichkeit auf dem Klavier und der Violine, zeichnete ſehr hübſch und war überhaupt eine äußerſt begabte Perſon. Im J. 1787 war ſie in Wien, wo ſie ihre muſikaliſchen Talente vor dem Kaiſer Joſeph II. zu deſſen größter Zufriedenheit producirte, und 3 Jahre darauf erregte ſie auch in Berlin einen wahren Enthuſiasmus. Nach dieſer Zeit verheirathete ſie ſich mit einem gewiſſen Hollmann (der, nach Einigen, ein holſteinſcher Edelmann geweſen ſein ſoll), und trat in Mainz und auf anderen Theatern ſüddeutſcher Städte als Sängerin auf. Später begab ſie ſich nach London und von da nach Stockholm, wo einige Biographen ſie mit einem ſchwediſchen Genieoffizier, Namens Gelbert, verheirathen laſſen (vielleicht zum zweiten Male?). 1807 war ſie in Hamburg; nach dieſer Zeit aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ſie.

Cruz. Es gab dieſes Namens mehrere portugieſiſche Componiſten und Tongelehrte: 1) Agoſtinho da C., Kanonikus an der Congegration Sta. Crux zu Coimbra, geb. zu Braga in Portugal um 1595, war als Componiſt, Orgelſpieler und Violiniſt gleich ſehr geſchätzt. Man hat von ihm: Prado musical paro Orgaõ;

Digitized by Google

dann: Duas Artes, huma de Canto chaõ per estylo novo, outra de Orgaõ con figuras muito curiosas, 1632; u. endlich: Lira de Arco, o Arte de tanger Rebeca, Liſſabon 1639. — Filippo da C., ein Ordensgeiſtlicher im Kloſter zu Palmella, geb. zu Liſſabon, war erſt in dieſer Stadt Muſikmeiſter, ging aber dann nach Madrid, wo er Almoſenier Philipp's IV. wurde; Johann IV. von Portugal rief ihn aber in ſein Vaterland zurück, und ernannte ihn zu ſeinem Kapellmeiſter. Man hat von ihm Meſſen, Motetten, Pſalmen und ſonſtige Kirchenſtücke, die als Mſrpt. auf der Liſſaboner Bibliothek ſich befinden. — 3) Gaspar de C., ein Kanonikus des Auguſtiner-Ordens zu Coimbra, iſt Verfaſſer der Traktate: Arte de Canto chaõ recopilada de varios Authores (Manuſcript) und Arte de Canto orgaõ (ebenfalls Manuſcript). Dieſe Handſchriften befanden ſich nach Machado (Biblioth. Lus. Bd. II. pag. 348) im Beſitz des Spaniers Francisco de Valladolid. — 4) Joao Chryſoſtomo da C., ein portugieſiſcher Dominikanermönch, geb. zu Villa-Franca de Xira im J. 1707, hat im J. 1743 ein muſikaliſches Elementarwerk zu Liſſabon in den Druck gegeben, deſſen langen Titel wir hier nicht erſt herſchreiben wollen.

C-Schlüſſel, ſ. Schlüſſel.

Cteſibius, ein Grieche, lebte unter der Regierung des Ptolemäus Euergetes zu Alexandrien, etwa 120 Jahre vor Chriſti Geb., und war eines Barbiers Sohn. Ihm wird die Erfindung der Waſſerorgel (ſ. d.) zugeſchrieben.

Cuculus, Kuckuck, eine Spielerei, die in älteren Orgelwerken öfter angebracht war, und in zwei in der Terz geſtimmten Pfeifen beſtand, welche vermöge zweier neben dem Manual liegenden Taſten zur Anſprache gebracht wurden, und den Ruf des Kuckucks nachahmen ſollten.

Cupis, (ſpr. Küpis), de Camargo, François, ein guter Violiniſt, geb. zu Brüſſel den 10. März 1719, erhielt von ſeinem Vater Unterricht und ließ ſich in ſeinem 19. Jahre in Paris mit größtem Beifall hören. Im J. 1741 kam er als erſter Violiniſt in das Orcheſter der großen Oper, und iſt ungefähr um das J. 1764 geſtorben. Componirt hat er zwei Bücher Sonaten für Violineſolo und Streichquartette. — Seine Schweſter war die berühmte Tänzerin Camargo, und von ſeinen Söhnen zeichnete ſich beſonders der jüngſte in der Muſik aus. Dieſer, Jean Baptiſte C., wurde im J. 1741 zu Paris geb., und erhielt zuerſt Violinunterricht von ſeinem Vater, wurde aber im Alter von 11 Jahren Zögling Bertaut's im Violoncellſpielen. Kaum 20 Jahre alt, wurde er doch ſchon als einer der geſchickteſten Violoncelliſten Frankreichs betrachtet, und am Orcheſter der großen Oper angeſtellt. Dieſe Stellung gab er im J. 1771 auf, machte Kunſtreiſen, und auf einer derſelben, in Italien, heirathete er die Sängerin Giulia Gasperini. Seit dem J. 1794, wo er mit ſeiner Frau in Mailand war, wurde nichts weiter von ihm gehört. — Er hat Concerte und Variationen für Violoncello componirt, und auch eine Schule für dieſes Inſtrument verfaßt.

Currente, oder **Currende**, ein Singchor aus Schülern der niedern Schulklaſſen beſtehend, der an gewiſſen Tagen in der Woche vor den Häuſern von Privatperſonen ſingt, und dafür eine Gabe erhält. Dieſes Straßenſingen iſt jetzt wohl faſt überall abgeſchafft, wenigſtens findet man es in keiner irgend bedeutendern Stadt

Digitized by Google

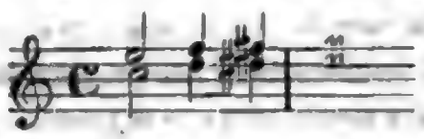
mehr. Das Wort C. selbst ist wohl am besten vom Lat. currĕre (laufen) herzuleiten, weil das Singen öfter im Gehen verrichtet wurde, und weil überhaupt der Chor von einem Hause oder von einer Straße zur andern eilte. Die Einführung der C. wird dem Bischof von Asti, Scipio Damianus (gest. 1472) zugeschrieben.

Curschmann, Karl Friedrich, einer der talentvollsten und beliebtesten deutschen Liedercomponisten, geboren zu Berlin den 21. Juni 1805. Sein Vater war Kaufmann, und er selbst widmete sich erst der Jurisprudenz und trieb die Musik nur zu seinem Vergnügen, bis seine Neigung zur Kunst so mächtig in ihm wurde, daß er sich ihr ganz zu weihen beschloß. So ging er denn nach Kassel und studirte vier Jahre lang bei Hauptmann Composition. Im J. 1829 kehrte er wieder nach Berlin zurück und lebte, mit Ausnahme einiger größern Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien, fast ununterbrochen in dieser Stadt, als liebenswürdiger Mensch und Künstler allgemein geachtet und geliebt. Gestorben ist er am 24. Aug. 1841 zu Langfuhr bei Danzig, wo er bei seinem Schwiegervater, dem Commerzienrath Behrend, zu Besuch war. Man hat von ihm außer einem Singspiel „Abdul und Erinnieh" und einigen geistlichen Compositionen, die er in Kassel schrieb, an 13 Hefte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, und viele einzelne Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, darunter auch mehrere ital. Canzonetten. Geistreiche Auffassung, anmuthige Melodien und innige Empfindung zeichnen alle seine Liederschöpfungen aus, die er selber, durch eine sonore Tenorstimme unterstützt, so wunderschön vorzutragen verstand, daß man ihn „die Sontag des männlichen Geschlechts" nannte.

Cuspida, oder **Flautocuspida**, (vom lat. cuspis, die Spitze, ist in einigen ältern Orgeln die Bezeichnung für Spitzflöte.

Custos, (lat.), der Wächter, ital. **Mostra**, ist der Name für das Zeichen ⁿ, welches früher an das Ende einer Notenzeile gesetzt wurde, um die Tonstufe anzuzeigen, auf welcher die erste Note in der nächsten Zeile erscheint, z. B.:

Beisp. 86.



Das Zeichen hinter diesem Takte, den man sich am Ende einer Zeile denke, bedeutet, daß die nächste Zeile mit den Noten e und g anfangen werde. Dieses Erleichterungsmittel zum Auffinden oder richtigen Treffen der Noten beim Wechsel der Zeilen, oder da, wo am Ende der Zeile nicht Raum genug ist, um alle Noten, die in den Takt gehören, vollständig anzubringen, ist jetzt gar nicht mehr gebräuchlich.

Cuzzoni, s. Sandoni.

Cybulowski, Lucas, Chordirektor an der Dekanats-Kirche zu Prag im Jahre 1617, hat sich durch eine große Menge von Kirchenstücken, z. B. Offertorien, Gradualen u. s. w. bekannt gemacht, die als Manuscripte in den böhmischen Kirchen zerstreut sind.

Cylindergebläse, ein im J. 1828 von einem Orgelbauer in Tirol, und im J. 1829 von Joh. Friedr. Schulze in Paulinzelle benutzter und empfohlener Ersatz für die Orgelbälge, der aus runden, hohlen, mehr weiten als hohen Cylindern besteht,

Digitized by Google

in welchen ein Stöpſel auf- und niedergeht, der rundherum einen ledernen ausgefütterten Wulſt hat, und durch Federn an den Seiten feſtgehalten wird. Schulze ſtellt auch die Möglichkeit dar, die Cylinder durch Dampf treiben zu laſſen. Die Sache ſcheint mehr gegen als für ſich zu haben, denn bis jetzt ſind bei uns in Deutſchland wenigſtens die C. noch nicht im Stande geweſen, die Bälge zu verdrängen, was auch Schulze gegen dieſelben als zu koſtſpielige und zu viel Raum einnehmende Vorrichtungen einwendet.

Cylindernuß, ſ. Nuß.

Cylinderpfeife, iſt eine ſolche Orgelpfeife, die vom Labium bis zur Mündung gleich weit ausläuft.

Cylinderquinte, iſt eine Orgelſtimme, deren Pfeifen Cylinderform haben, und gegen den Grundton der Orgel in der Quinte geſtimmt ſind.

Cymbal, ſ. Hackebrett.

Cymbălum, (griech. *κυμβάλον*), war bei den Griechen und Römern ein Schlaginſtrument von Erz, aus zwei hohlen Halbkugeln beſtehend, die wie unſere Becken zuſammengeſchlagen wurden. Man gebrauchte das Inſtrument bei feierlichen Tänzen und Aufzügen, beſonders beim Feſte der Cybele und auch bei den Bacchanalien. Derjenige, der es handhabte, hieß bei den Römern Cymbalista und bei den Griechen *κυμβαλιστής*.

Cymbel, Cymbal, (von Cymbalum), **Miscella acūta**, oder auch bloß **Acuta**, iſt eine gemiſchte Orgelſtimme oder Mixtur von kleinem Pfeifenwerke und ſehr ſcharfem, ſchneidendem Ton. Sie wird zumeiſt nur in's Manual geſetzt, und wo ſie (jedoch ſelten und unzweckmäßig) im Pedal vorkommt, heißt ſie Cymbelbaß. Je nach ihrer Dispoſition wird ſie Einfachcymbel, Cymbel gar klein, klingende Cymbel, kleinrepetirende- oder Octav-Cymbel, Groß- auch Grob-Cymbel und Cymbel-Scharf genannt.

Cymbelbaß, ſ. Cymbel.

Cymbel gar klein, ſ. Cymbel.

Cymbel-Octave, ſ. Cymbel.

Cymbelregal, eine Orgelſtimme von kleinem und ſcharf intonirtem Pfeifenwerk.

Cymbel-Scharf, ſ. Cymbel.

Cymbelſtern oder **Cymbelzug**, heißt derjenige Regiſterzug, welcher ein vor einer Conducte liegendes Sperrventil öffnet und durch dieſe den Wind zu einem Rade führt, das, indem ſich der Wind darin fängt, nebſt der Welle, an die es befeſtigt iſt, ſich um ſeine Axe dreht. An der Welle ſind Arme angebracht, welche beim Herumdrehen in Stahlfedern greifen, an denen helltönende Glöckchen (Cymbeln) befeſtigt ſind, oder an den Armen ſind Hämmer angebracht, die auf Stahlſtäbe ſchlagen und einen Akkord angeben. Die Welle dreht ebenfalls einen an der Orgelfronte angebrachten und vermöge eines Drahtes mit ihr verbundenen Stern um ſeine Axe. In neuern Orgeln benutzt man dieſe Spielerei nicht mehr.

Cymbelzug, ſ. vor. Art.

Cyther, ſ. Zither.

Czakan, ſ. Stockflöte.

Czarth, Georg, geb. im Jahre 1708 zu Deutſchbrod in Böhmen, erhielt von

Digitized by Google

Timmer und Roſetti Unterricht im Violin- und von Biarelli im Flötenſpielen. Franz Benda ſchätzte ihn ſo ſehr, daß er ihn mit nach Warſchau nahm, wo C. in die Dienſte eines Staroſten Sucharewski kam. Im Jahre 1733 wurde er in der Kapelle des Königs von Polen angeſtellt, ging aber ſchon im folgenden Jahre zum damaligen Kronprinzen von Preußen nach Rheinsberg, und folgte dieſem auch, nachdem er als König den Thron beſtiegen hatte, nach Berlin, wo er bis zum J. 1760 blieb. Zu dieſer Zeit erhielt er eine noch vortheilhaftere Anſtellung als Violiniſt in Mannheim an der kurfürſtl. Kapelle, wo er bis zu ſeinem Tode im J. 1780 blieb. Er hat viele Concerte, Solo's, Duo's, Trio's u. ſ. w. für Flöte und Violine componirt, die ihrer Zeit in hohem Anſehen ſtanden, aber meiſt Manuſcript geblieben ſind; geſtochen ſind von ihnen nur 6 Solo's für Violine und 6 dergleichen für Flöte, auf deren Titel aber ſein Name Zarth geſchrieben iſt.

Czeck, geb. zu Horeicz in Böhmen den 4. Decbr. 1759, war ein guter Pianiſt, Orgelſpieler und auch Componiſt. In ſeinem Geburtsorte hatte er den erſten muſikaliſchen Unterricht und im Jahre 1772 wurde er in Prag als Altiſt in der Barnabiten-Kirche angeſtellt, wo er vom Chordirektor und Concertmeiſter Johann Küttnohorsky dem Jüngern, einem ſehr geſchickten Manne, in der Tonkunſt weiter ausgebildet wurde, es auch bald ſo weit brachte, daß er öfter für ſeinen Lehrer die Kirchenmuſiken dirigiren konnte. Im J. 1780 trat er in's Prämonſtratenſer-Kloſter zu Strabow, und wurde im J. 1787 zum Prieſter geweiht. Geſt. iſt er am 29. Aug. 1808 und hat vielerlei Kirchenmuſikſtücke, Klavierſonaten und Tänze hinterlaſſen, die aber alle Manuſcript geblieben ſind.

Czermak, (....), geb. in Böhmen um das J. 1710, ein ſehr guter Violoncelliſt, der in Warſchau lebte, und ſich daſelbſt noch in ſeinem hohen Alter hören ließ. Man lobte ſein angenehmes Spiel, und beſonders ſeinen Vortrag des Adagio. Die vielen Concerte, die er für ſein Inſtrument componirt hat, ſind alle Manuſcript geblieben.

Czermak, Anton, ein geſchickter Orgelſpieler, in Böhmen um 1750 geb., war ein Schüler Segert's und wurde, nachdem er in Prag die griechiſche und lateiniſche Sprache, ſo wie auch Philoſophie ſtudirt hatte, in genannter Stadt Organiſt an der Heinrichs-Kirche. Nachher erhielt er die Organiſtenſtelle an der Marien- und endlich die an der Kreuzkirche. Geſt. iſt er im Auguſt des Jahres 1803. Man kennt Orgelconcerte von ſeiner Compoſition.

Czernohorsky, Bohuslaw, ein böhmiſcher Minorit, war zuerſt an der Kirche des heil. Antonius in Padua als Regenschori angeſtellt, kam aber von da in gleicher Eigenſchaft an die Jakobskirche in Prag. Er ſtarb im Jahre 1740 auf einer Reiſe nach Italien. Seiner Zeit galt er für den bedeutendſten böhmiſchen Tonkünſtler und ſein Orgelſpiel, ſowie ſeine Kirchencompoſitionen, von denen beim großen Brande in Prag im J. 1754 viele verloren gegangen ſind, wurden ungemein hochgehalten.

Czerny, Karl, der bekannte emſige Componiſt, hochgeachtete Lehrer und in früherer Zeit auch vortreffliche Virtuos auf dem Pianoforte, iſt den 21. Febr. 1791 in Wien geboren, woſelbſt ſein Vater, Wenzel C., aus Böhmen ſtammend, ſeit 1785 als Klavierlehrer lebte. Dieſer war es auch, der unſern Karl einzig und allein in der Tonkunſt unterrichtete, ihn von früheſter Kindheit an mit den beſten Werken älterer und neuerer Zeit, namentlich eines Bach, Mozart, Clementi, Beethoven ꝛc.

bekannt machte, und aus den theoretiſchen Schriften Kirnberger's, Albrechtsberger's u. ſ. w. gründliche Erkenntniß der muſikaliſchen Kunſt ſchöpfen ließ. In ſeinem 14. Jahre ſchon, alſo 1805, fing C. an Stunden zu geben, und wurde nach und nach als Lehrer ſo geſucht, daß er ſeine ganze Tageszeit dem Scholariſiren widmen mußte. Seine Mühe wurde aber auch durch reichliche Erfolge belohnt; denn nicht leicht hat ein Lehrer eine Reihe ſo ausgezeichneter Schüler aufzuweiſen, wie Czerny; wir nennen von dieſen blos Liszt, Döhler, Mad. Belleville-Oury, wie denn auch außerdem ſeine vielen vortrefflichen Schulwerke für das Pianoforte ſeine tiefe Einſicht in die Mechanik dieſes Inſtrumentes hinlänglich documentiren. Was nun ſeine Compoſitionen betrifft, ſo erſchienen die erſten derſelben — concertante Variationen für Pianoforte, und Violine, und ein vierhändiges Rondeau brillant — im J. 1819, alſo erſt in ſeinem 28. Jahre; von dieſer Zeit an aber, bis auf den heutigen Tag, hat er in ſtaunenerregender Produktivität dieſen Erſtlingen über 900 Werke folgen laſſen, von denen viele zehn und mehr Nummern zählen, und bei denen zahlloſe Arrangements von Oratorien, Opern, Sinfonien, Ouverturen u. ſ. w. nicht mitgerechnet ſind. Man weiß aber auch, daß er außer allen dieſen Sachen für Pianoforte, eine ungeheure Menge von größern Vokal- und Inſtrumentalſtücken — Meſſen, Motetten, Concerte, Sinfonien u. ſ. w. — im Manuſcript liegen hat. Daß C. in den meiſten ſeiner im Druck erſchienenen Opern keine ſehr tiefen Muſikſtücke geliefert hat, und durch dieſe in der Nachwelt wohl kaum leben wird, iſt unzweifelhaft; jedoch zeigt er überall den form- und ſtylgewandten Muſiker und auch den erfindungsreichen, wenn man nämlich mehr die Quantität als die Qualität im Auge hat. Einen bleibenden Werth werden aber ſeine Etudenwerke, z. B. die Schulen der Geläufigkeit, der Fingerfertigkeit, des Virtuoſen u. ſ. w. behalten.

Czerny, Dominik, geb. zu Nimburg in Böhmen den 30. Oct. 1736, ſang als Knabe Contr'alt im Chor der Aegidien-Kirche in Prag, machte dann an der Univerſität dieſer Stadt ſeine Studien, und trat in den Minoriten-Orden. Im J. 1760 wurde er Chordirektor an der St. Jakobskirche in Prag, ſtarb aber ſchon im Jahre 1766 den 2. März, erſt am Anfang einer glücklichen künſtleriſchen Laufbahn ſtehend. Seine Compoſitionen wurden zu ihrer Zeit ſehr geſchätzt, ſie ſind aber Manuſcript geblieben, und in den Archiven böhmiſcher Klöſter und Kirchen zerſtreut.

Czerny, Joſeph, Klavierſpieler, Klaviercomponiſt und Muſikalienhändler, geb. den 17. Juni 1785 zu Horzin in Böhmen, und geſt. zu Wien den 22. Sept. 1831. Er iſt nicht, wie man längere Zeit geglaubt hat, der Bruder von Karl Czerny, und auch nicht einmal mit dieſem verwandt; eben ſo wenig iſt er in künſtleriſcher Beziehung mit Karl Czerny in einen Rang zu ſtellen, denn weder war er ein ausgezeichneter Spieler, noch können ſeine Compoſitionen, etwa 60 Opera, Rondo's, Divertiſſements, Variationen u. ſ. w., den Vergleich mit denen K. Czerny's aushalten — und dabei braucht man eben kein enthuſiaſtiſcher Verehrer des Letztgenannten zu ſein. Mit dem Klavierunterrichtgeben hat er ſich auch befaßt, und von ſeinen Schülern iſt als beſonders ausgezeichnet nur die Blahetka zu nennen.

Czerny, Sanctus, ein ſeiner Zeit geſchätzter Orgelſpieler und Kirchencomponiſt, geb. in Böhmen im J. 1724. In ſeinem 19. Jahre trat er in den Orden der barmherzigen Brüder, und war damals ſchon im Orgelſpielen, worin Seuthe und

Digitized by Google

Tuma ſeine Lehrer waren, ſehr geſchickt. Er ſtarb den 26. Nov. 1775 als Direktor ſeines Ordens, ohne etwas von ſeinen zahlreichen Compoſitionen in den Druck gegeben zu haben.

Czerwenka, Joſeph, ein vortrefflicher Oboiſt, geb. zu Benadeck in Böhmen den 6. Sept. 1759. Sein erſter Lehrer war Stiasny in Prag. Im Jahre 1779 wurde er beim Fürſtbiſchof von Breslau, Grafen Schafgotſch, zu Johannisberg in Schleſien angeſtellt, und blieb daſelbſt bis zum J. 1790, wo er einem Rufe in die Kapelle des Fürſten Eſterhazy nach Eiſenſtadt in Ungarn folgte. 1794 ging er nach Wien, wo er noch unter dem älteren Triebenſee die letzte Hand an ſeine Ausbildung legte, und als Soliſt an der kaiſerl. Kapelle placirt wurde, welchen Poſten er mit aller Auszeichnung bis zum J. 1829 verſah. Geſt. iſt er am 23. Juni 1835. — Sein Bruder, Theodor C., geb. zu Benadeck im J. 1762, war ebenfalls ein guter Oboiſt und Schüler von Stiasny. Nachdem er einige Jahre in der preußiſchen Hofkapelle angeſtellt geweſen war, begab er ſich nach Petersburg, und ſtarb daſelbſt als Kammermuſikus im J. 1827. Man hat von ihm einige Solo's für die Oboe.

Czeyka, Valentin, geb. zu Prag im J. 1769, kam als Sängerknabe an die St. Jakobskirche ſeiner Vaterſtadt und lernte mehrere Blasinſtrumente, beſonders brachte er es auf dem Fagott zu großer Geſchicklichkeit. Seine erſte Anſtellung erhielt er in der Kapelle des Grafen Pachta, und 1802 kam er als Fagottiſt an das Orcheſter des Theaters an der Wien, woſelbſt er faſt 20 Jahre blieb. Alsdann nahm er die Kapellmeiſterſtelle an einem öſterreichiſchen, in Neapel ſtationirten Regimente an, und ward ſpäter wegen ſeiner Kenntniſſe in den ſlawiſchen Sprachen zu einem Regimente nach Galizien verſetzt. Er hat ſieben Concerte für Fagott und mehrere Militärmuſikſtücke componirt, die Manuſcript geblieben ſind.

Digitized by Google

D.

D, der vierte Buchſtabe im deutſchen Alphabet, bezeichnet in unſerm modernen Tonſyſtem die zweite diatoniſche Klangſtufe, oder die dritte Stufe der diatoniſch-chromatiſchen Leiter. Im Franzöſiſchen und Italieniſchen heißt dieſer Ton Re. Als Abkürzung bedeutet D: Destra, die linke Hand, oder die Präpoſition Da und Dal, von, von dem.

Da, eine der Graun'ſchen Silben in der Solmiſation, ſ. Alphabet.

Dababie, (....), geb. um 1798 im mittäglichen Frankreich, trat im J. 1818 in das Pariſer Conſervatorium, und debutirte im J. 1819 an der großen Oper, an welcher er von 1821 an die erſten Bariton-Partien inne hatte. — Seine Frau, Louiſe Zulmé D., eine geborne Mlle. Lerouz, war ebenfalls Sängerin, und iſt zu Paris den 20. März 1804 geb. Im Jahre 1814 trat ſie in's Conſervatorium, und ſtudirte daſelbſt den Geſang unter Plantade; im J. 1821 debutirte ſie an der großen Oper als „Antigone" in Sacchini's „Oedipus", erhielt auch noch in demſelben Jahre an dieſem Theater ein Engagement für zweite Partien, und nach dem Rücktritt der Branchu und Graſſari wurde ſie deren Stellvertreterin für erſte Partien. Doch ſtellte ſich nach einigen Jahren ſchon eine weſentliche Abnahme ihrer Stimme ein, und Anfangs der dreißiger Jahre mußte ſie ihre Entlaſſung nehmen; man meint, daß zu frühes Auftreten, und namentlich Anſtrengung vor völliger Entwicklung die Schuld an dieſem frühen Verfall tragen.

Da Capo, vom Anfang, von vorn angefangen, zeigt die Wiederholung eines Satzes an, die bis zum Schlußzeichen, bei dem das Wort Fine (Ende) ſteht, geſchehen ſoll, (daher auch Da Capo al Fine oder sin' al Fine — vom Anfang bis zum Ende). Es iſt gewöhnlich der erſte Haupttheil eines Stückes, der zum Schluß wiederholt wird, ja in der früheren Arienform war dies ſogar ſtets der Fall, und der Erſte, der überhaupt das Da Capo anbrachte, war Aleſſandro Scarlatti, in deſſen Oper Theodora (1693) man es zuerſt findet. Von der Zeit an wurde es ſtabil, bis es durch Gluck beſeitigt wurde. — Auch iſt Da Capo ein den Italienern entlehnter auszeichnender Zuruf für Sänger und Inſtrumentaliſten, das vorgetragene Stück noch einmal zu wiederholen.

Dach, nennt man auch den obern Theil des Corpus der Geigeninſtrumente; ſiehe Reſonanzboden.

Dachſchweller, ſ. Crescendo-Zug.

Digitized by Google

Dachſelt, Chriſtian Gottlieb, geb. zu Kamenz in der Oberlauſitz am 16. Dec. 1737, kam im Jahre 1749 als Singknabe in die Hofkapelle zu Dresden, und ſtudirte unter dem damaligen Direktor Hebeſtreit, und nach deſſen Tode unter dem Kapelldirektor und Hoforganiſten Richter bis zum Jahre 1758 die Muſik mit allem Fleiß und Eifer. Hierauf verließ er die Kapelle und gab Privatunterricht, bis er im J. 1768 an die Waiſenhauskirche als Organiſt kam, und im J. 1769 zugleich noch an der Johanniskirche in gleicher Eigenſchaft angeſtellt wurde. Im J. 1785 endlich erhielt er als Weinlig's Nachfolger die Stelle als Muſikdirektor und Organiſt an der Frauenkirche, welche er bis zu ſeinem Tode im J. 1804 bekleidete. Er war ein vortrefflicher Orgelſpieler und gebildeter Muſiker überhaupt, der auch eine zahlreiche und ausgeſuchte muſikaliſche Bibliothek hinterließ. Compoſitionen von ihm ſind nicht in die Oeffentlichkeit gelangt.

Dachſtein, Wolfgang, ein alter Dichter und Componiſt von geiſtlichen Liedern, war zu Anfang des 16. Jahrh. katholiſcher Prieſter zu Strasburg, ging aber im Jahre 1524 zum Lutherthum über, verheirathete ſich, und wurde Vicarius und Organiſt an der St. Thomaskirche in genannter Stadt. Nebſt dem Kanonikus am Münſter, Matthias Greytter, war D. der Erſte, der für die ſich neu bildende Strasburger Gemeinde Kirchenlieder dichtete und Melodien dazu ſetzte. Dahin gehören u. A. die drei Lieder und Melodien: „O Herre, wer wird Wohnung han" (Pſ. 15), „Der dorecht ſpricht, es iſt kein Gott" (Pſ. 53) und „An Waſſerflüſſen Babylon" (Pſ. 137), von welchen Letzteres in vielen Geſangbüchern ſich heute noch vorfindet und geſungen wird. Man hat häufig dieſen Wolfgang D. mit einem um hundert Jahre ſpäter lebenden Magdeburger Geiſtlichen gleichen Namens verwechſelt und behauptet, daß von dieſem das Lied „An Waſſerflüſſen Babylon" herrühre, und im J. 1631 auf die Zerſtörung Magdeburgs verfertigt worden. In neuerer Zeit hat aber das älteſte Strasburger Geſangbuch, in dem ſich das Lied und der Name des Verfaſſers bereits vorfinden, die Richtigkeit dieſer Behauptung dargethan.

Dacoſta, Iſaak, mit dem eigentlichen Namen Franco, geb. zu Bordeaux den 17. Jan. 1778, trat in das Pariſer Conſervatorium und erhielt im J. 1798 den erſten Preis für Clarinettſpiel. Nachher war er einige Jahre an kleinen Pariſer Theatern angeſtellt, kam dann als erſter Clarinettiſt an das Orcheſter der italieniſchen Oper, wo er bis zum J. 1820 blieb, und wurde darauf in gleicher Eigenſchaft an der großen Oper angeſtellt. Er hat Concerte, Variationen für die Clarinette, Duo's für Piano und Clarinette u. ſ. w. componirt; auch hat er im J. 1832 eine Baßclarinette nach einem andern als dem in Deutſchland üblichen Syſtem conſtruirt und damit viel Glück gemacht.

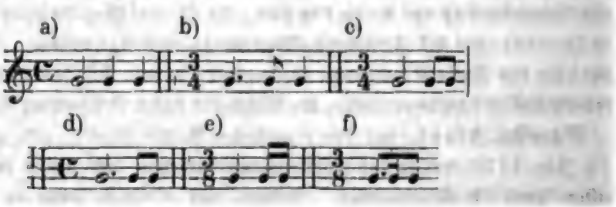
Dactyli, der Name einer Hauptabtheilung desjenigen Tonſtückes, mit welchem ſich die bei den Pythiſchen Spielen der alten Griechen um den Preis ſtreitenden Tonkünſtler hören ließen.

Dactyli idaei, auch Kureten oder Korybanten genannt, waren diejenigen im Gefolge des Phöniziers Kadmus, die, wie man glaubt, die Muſik zuerſt bei den Götterfeſten der Griechen eingeführt haben. An eine geordnete Muſik darf wohl hierbei nicht gedacht werden; eher an einen Lärm mit allerhand Klapper- und Schlaginſtrumenten, verbunden mit einem heftigen Geſchrei, das einen Geſang vorſtellen ſollte.

Die Korybanten waren es auch, die nach der griechiſchen Götterfabel den jungen Jupiter auf dem Berge Ida verborgen hielten, und durch ein fortwährendes Getöſe von ſtarktönenden Inſtrumenten, welches ſie tanzend oder nach gewiſſen abgemeſſenen Schritten — Dactyli genannt — machten, zu verhindern ſuchten, daß das Kind Jupiter durch ſein Schreien ſich verrieth. Von dieſen Schritten oder tanzenden Bewegungen und vom Berge Ida erhielten ſie denn auch den Namen Dactyli idaei.

Dactylion, iſt der Name einer im J. 1835 von Henri Herz erfundenen Maſchine, die dazu dienen ſoll, den Fingern beim Klavierſpiel die größtmögliche Gleichheit, Unabhängigkeit, Stärke und Gelenkigkeit zu geben. Sie kann allen Klavieren angepaßt werden, und beſteht in über den Taſten an Stahlfedern ſchwebenden Ringen, zehn an der Zahl, welche, ſobald die Finger der beiden Hände hineingebracht werden, dem Vorderarm und der Hand die nöthige und richtige Stellung geben. Bringt der Uebende die Taſten in Bewegung, ſo hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerſtandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taſte niedergedrückt worden iſt, ſo führt die Schnellkraft der Feder den Finger unmittelbar in ſeine erſte Lage zurück. Zur Benutzung dieſer ſeiner Vorrichtung hat der Erfinder eine Sammlung von 1000 Uebungen herausgegeben, welche alle mit Hülfe der Maſchine ausführbare Zuſammenſtellungen enthält. Es iſt dem Dactylion wie allen dergleichen Maſchinen zur Bildung von Armen und Fingern ergangen, — es hat ſich nicht verbreitet, und man hat ihm nicht mehr als einen blos relativen Werth zuſchreiben mögen.

Dactylus, eine metriſche Figur von einer Länge und zwei Kürzen (— ⏑ ⏑); in Noten ausgedrückt ſtellt ſie ſich in verſchiedenen Taktarten etwa folgendermaßen dar:



Dämme, auch Unterſchiede, falſche oder blinde Regiſter genannt, ſind ſchmale Leiſten, welche der Länge nach auf der Windlade der Orgel befeſtigt ſind, und auf denen die Pfeifenſtöcke ruhen. Sie verhindern, daß die Schleifen oder Regiſterzüge ſich dergeſtalt verſchieben, daß ihre Löcher nicht mehr auf die Löcher der Canzellen paſſen.

Dämpfer, franz. Sourdine, (ſpr. Surdihn'), ital. Sordino, iſt eine mechaniſche Vorrichtung, die den Ton muſikaliſcher Inſtrumente weicher, ſchwächer macht. Bei den Geigeninſtrumenten wird dies durch einen kleinen Kamm von Holz, Elfenbein oder Metall bewirkt, deſſen drei geſpaltene Zacken auf den obern Theil des Steges geſchoben werden, ohne daß ſie aber die Saiten berühren. Der Dämpfer muß ſehr genau auf den Steg paſſen, damit der Ton nicht ſchnarrend oder ungleich in der Stärke werde. Unter den Blasinſtrumenten wird nur beim Horn und der Trompete ein mechaniſcher Dämpfer angewendet. Bei erſterem (dem Horn) beſteht er gewöhnlich aus einer meiſtens mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, ungefähr

Digitized by Google

ſechs Zoll im Durchmeſſer, an welcher ſich ein offener Schlauch befindet, der in den Schalltrichter paßt; innerhalb der Kugel iſt ein Draht mit einer Scheibe angebracht, durch welche die Höhlung des Schlauches verdeckt werden kann, damit der Horniſt trotz des Dämpfers auch die Töne ſtopfen kann, zu welchem Behufe auch der Draht mit einem Handgriffe verſehen iſt, der aus der untern Seite der Kugel hervorragt. Bei der Trompete iſt der Dämpfer ein Stückchen ausgebohrtes und gut abgedrehtes Holz, das in den Schalltrichter geſchoben wird. Bei den Rohrinſtrumenten kann eine Dämpfung vermittels eines feuchten Schwammes oder zuſammengeballter Baumwolle hervorgebracht werden; jedoch iſt dies nicht allgemein eingeführt, wie denn überhaupt die Blasinſtrumente in unſern heutigen Orcheſtern durch gar keine mechaniſchen Vorrichtungen mehr gedämpft werden. — Der Dämpfer bei den Klavieren und Fortepiano's (im Großen und Ganzen die Dämpfung genannt), iſt eine Vorrichtung, die das Nachhallen der Saiten, nachdem der Finger ſchon von der Taſte aufgehoben worden iſt, verhindert. Bei den alten Flügeln oder Claviecymbeln geſchah die Dämpfung vermittels eines kleinen Stückchens Tuch, das an den Docken oder Springern angebracht war, und ſich nach dem Anſchlagen des Tones und bei dem Zurückfallen der Springer auf die Saiten legte. Bei den neueren Fortepiano's iſt der Dämpfer ein kleiner, mit ausgefaſertem Tuch oder ſehr wolligem Leder überzogener, am beſten jedoch mit feiner Merinowolle belegter Körper, der auf die Saite fällt, ſobald der Finger die Taſte verläßt. Die mechaniſche Einrichtung iſt ſehr verſchieden, jedoch im Ganzen immer ſo, daß die Taſte, wenn ſie angeſchlagen wird, zugleich auch den Dämpfer ihrer Saite hebt, und daß dieſer, ſobald der Finger die Taſte verläßt, entweder vermöge ſeiner eigenen Schwere oder vermöge einer entgegenſtrebenden Feder augenblicklich wieder auf die Saite fällt, und zwar ſo feſt und gleichmäßig, daß durchaus kein Nachklang irgend einer Saite ſtattfindet. In neueſter Zeit iſt die ſogenannte liegende Dämpfung die beliebteſte. Bei den älteren Klavierinſtrumenten läßt ſich die Dämpfung durch einen Zug aufheben, bei den neuern gewöhnlich durch ein am Boden des Inſtruments angebrachtes, und von dem Spieler mit dem Knie oder dem Fuß regiertes Druckwerk (ſ. Pedal). Bei dem großen Umfange der neuern Fortepiano's giebt man den Tönen der höchſten Octave keine Dämpfung, weil die Saiten ſo kurz ſind, daß ihre Vibration an ſich ſchon nicht lange währt, und alſo kein Nachhallen möglich iſt. — Daß auf eine zweckmäßige und ſorgfältige Einrichtung der Dämpfung bei den Klavierinſtrumenten, auf die Präciſion, auf die Leichtigkeit des Mechanismus u. ſ. w. ungemein viel ankommt, brauchen wir wohl nicht erſt weitläufig zu beweiſen.

Dagincourt, (ſpr. Daſchengkuhr), Jacques André, geb. zu Rouen im J. 1684, machte ſeine muſikaliſchen Studien an der Maitriſe (Muſik- und vorzugsweiſe Singſchule), der Kathedrale ſeiner Vaterſtadt, und wurde dann Organiſt an der Abtei von St. Ouen. Im J. 1718 begab er ſich nach Paris und lebte zuerſt einige Jahre daſelbſt vom Stundengeben; nachher wurde er aber Organiſt an St. Méry, und im J. 1727 erhielt er eine der Hoforganiſtenſtellen. Um 1745 zog er ſich nach Rouen zurück, wo er ungefähr 10 Jahre darauf ſtarb. Er war ein guter, wenn auch nicht ausgezeichneter Klavier- und Orgelſpieler, und hat im J. 1733 zu Paris eine Sammlung Klavierſtücke publicirt, die ziemlich ſchwach in der Erfindung ſein ſollen.

Digitized by Google

Dagneaux, (spr. Danjoh), Pierre, war im 17. Jahrh. Musikmeister an der Pfarrkirche St. Magloire zu Pontorson in der Bretagne, und ist in Paris im Jahre 1666 eine Missa quatuor vocum ad imitationem moduli: Vox exultationis von ihm publicirt worden.

Dahmen, Johann Andreas, geschickter Violoncellist und Componist für sein Instrument, wurde um die Mitte des vorigen Jahrh. in Holland geboren, und lebte 1794 in London; auch hat er sich in den Jahren 1796—97 in Süddeutschland hören lassen. Componirt hat er mehrere Violoncell-Sonaten und Duetten, Streich-Trio's und Quartetten.

Daire oder **Dairo**, der Name einer türkischen Handtrommel, die unserm Tambourin ganz ähnlich ist und auch wie dieses behandelt wird.

Dalayrac, s. Alayrac d'.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo, Freiherr von, (jüngerer Bruder des ehemaligen Fürsten Primas, Erzkanzlers und Erzbischofs u. s. w., Karl Theodor Anton Maria), geb. im J. 1752, Domcapitular der Stifter zu Trier und Worms, auch kurtrier'scher Hofrath in Koblenz, und gest. im Juli des J. 1812 zu Aschaffenburg. Er war nicht nur ein geschmackvoller Musikdilettant, der gut Pianoforte spielte und hübsch componirte, - - sein Lehrer war für das Theoretische und Praktische der treffliche Holzbauer, — sondern er hat auch, außer anderen literarischen Arbeiten, mehrere auf die Tonkunst bezügliche Schriften verfaßt, die sehr interessant sind. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Quartetten für Klavier, Oboe, Horn und Fagott, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Klaviersonaten, Duo's für 2 Klaviere, Variationen, Polonaisen, Lieder und Gesänge, die Musik zu den Todesscenen des Erlösers nach Klopstock u. s. w. — Musikalische Schriften von ihm sind: „Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister", Mannheim 1787; „Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmälige Ausbildung", Erfurt 1801; „Vom Erkennen und Erfinden", Frankfurt 1791; „Ueber die Musik der Indier, aus dem Englischen des William Jones, mit Zusätzen, Anmerkungen ꝛc.", Erfurt 1802; Aufsätze in der Leipz. allg. mus. Zeitung.

Dalibor, ein Böhme, nach dem noch bis auf den heutigen Tag der Schloßthurm in Prag den Namen Daliborga führt, lebte gegen Ende des 15. Jahrh., stellte sich im J. 1498 an die Spitze einer Rebellion, wurde aber gefangen und in den genannten Schloßthurm gesetzt. Hier, von Langeweile geplagt, suchte er sich eine Geige zu verschaffen, und lernte ganz von selbst, ohne je einen Begriff von Musik gehabt zu haben, dies Instrument spielen, und brachte es darauf durch emsiges Ueben zu einer solchen Fertigkeit, daß sich täglich eine Masse Menschen in der Nähe seines Gefängnisses versammelten um ihn zu hören, und er für den größten Geiger Böhmens erklärt wurde; (nach dem damaligen Stande der Kunst, und namentlich der instrumentalen, will das wohl nicht viel sagen). Von ihm schreibt sich das in Böhmen bekannte Sprüchwort her: Etiam Daliborem fames musicam docuit (auch einen Dalibor kann der Hunger zum Tonkünstler machen).

Dall, Roderick, bemerkenswerth als der letzte der sogenannten wandernden Harfner in Schottland, lebte noch im J. 1740, und galt für den geschmackvollsten Harfen-Virtuosen und Componisten, den es dazumal in Schottland gab. Viele

Digitized by Google

ſeiner Melodien und Lieder ſind in's Volk übergegangen, und man ſingt ſie immer noch gern.

Dallans, Ralph, ein engliſcher Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. in London, und ſtarb zu Greenwich im Febr. des Jahres 1672. Von ihm ſind die Orgeln im neuen Colleg und in der Muſikſchule zu Oxford.

Dallery, Charles, um 1710 in Amiens geboren, war zuerſt Böttcher, wurde aber dann, da er ſehr viel mechaniſches Geſchick beſaß, Orgelbauer, und hat ſich auch durch viele Verbeſſerungen in ſeinem Fache verdient gemacht. Von ſeinen Orgeln iſt u. A. die in der Kirche St. Pierre zu Douai befindliche, die erſt in der Abtei Anchin war, zu nennen. Wann D. geſtorben, weiß man nicht. — Sein Neffe und Schüler Pierre Dallery, geb. zu Buire-le-Sec bei Montreuil-ſur-Mer den 6. Juni 1735, hat ſich ebenfalls durch viele vortreffliche Orgelwerke bekannt und berühmt gemacht, und iſt derjenige, deſſen wir ſchon in dem Artikel Cliquot (ſ. d.) erwähnt haben.

Dalloglio, (ſpr. Dalloljo), zwei Brüder, Domenico und Giuſeppe, der erſtere und ältere war berühmt als Violiniſt und der jüngere als Violoncelliſt. Sie ſind in den erſten Jahren des vorigen Jahrh. in Venedig geboren (nach Einigen nur Giuſeppe, und Domenico in Padua), und gingen im J. 1735 nach Petersburg in kaiſerlich ruſſiſche Dienſte, wo ſie bis 1764 blieben, dann ihre Entlaſſung nahmen und in ihr Vaterland zurückkehren wollten. Doch war es nur einem von ihnen vergönnt, die Heimath wieder zu ſehen, denn Domenico wurde auf der Reiſe, unweit Narwa, vom Schlage gerührt, und ſtarb nach wenigen Tagen. Giuſeppe ſetzte darauf ſeine Reiſe allein fort, gab in Warſchau einige Concerte, und wurde vom König von Polen zu deſſen Agenten bei der Republik Venedig ernannt, in welcher Stadt er im J. 1765 ankam, daſelbſt aber ſchon im J. 1771 ſtarb. Beide Brüder waren auch als Componiſten geſchätzt, beſonders Domenico, der in dieſer Beziehung noch thätiger war als ſein Bruder, und von dem Sinfonien, Violin-Solo's und Concerte u. ſ. w. bekannt geworden ſind.

Dallum, Robert, ein engliſcher Orgelbauer, der ſeiner Zeit eines großen Rufes genoß, wurde zu Lancaſter im J. 1602 geb., und ſtarb zu Oxford im J. 1665.

Dalvimare, ſ. Alvimare d' zunächſt; doch müſſen wir dieſen angezogenen Artikel (der von anderer Feder als der unſrigen iſt) hiermit erweitern und berichtigen. D., Martin Pierre, wurde im J. 1770 zu Dreux im Departement Eure-et-Loire geb., und war der Sproß einer angeſehenen Familie. Er trieb die Muſik erſt blos zu ſeinem Vergnügen; als aber die Revolutionswirren den Wohlſtand ſeiner Familie vernichtet hatten, griff er zur Kunſt als zu einem Exiſtenzmittel. Seine Geſchicklichkeit auf der Harfe machte, als er nach Paris kam, viel Senſation; im Jahre 1800 wurde er an der großen Oper als Harfenſpieler angeſtellt, bei der Bildung der Privatkapelle für den Kaiſer Napoleon kam er ebenfalls in dieſelbe, und 1807 erhielt er auch den Titel eines Harfeniſten der Kaiſerin Joſephine. Durch glückliche Zufälle hatten ſich ſeine Vermögensumſtände ſo gebeſſert, daß er im Jahre 1812 alle ſeine Stellen aufgeben konnte, und nicht mehr von der Kunſt zu leben brauchte. Er zog ſich nach Dreux zurück, und lebte daſelbſt noch im J. 1836. Er hatte, nachdem er vom öffentlichen Schauplatze abgetreten, die ſonderbare Grille, daß er nur mit Wider-

Digitized by Google

willen von ſeiner künſtleriſchen Laufbahn ſprechen hören oder ſelbſt ſprechen konnte, ſo ehrenvoll dieſe auch geweſen iſt. Für ſein Inſtrument hat er viele Sonaten, Variationen, Fantaſien u. ſ. w. componirt; außerdem mehrere Sammlungen Romanzen und eine einaktige komiſche Oper: le Mariage par imprudence, die aber kein Glück machte.

Damaſus, Pater, ſ. Brosmann.

Damcke, Berthold, geb. am 6. Febr. 1812 zu Hannover, bereitete ſich auf dem dortigen Gymnaſium zuerſt auf das Studium der Theologie vor, wählte jedoch ſpäter die Tonkunſt als Lebensberuf. Im Jahre 1833 trat er als Bratſchiſt in die hannöver'ſche Hofkapelle, beſchäftigte ſich aber nebenbei viel mit Orgel- und Klavierſpiel und Compoſition, und nachdem er in Frankfurt a. M. noch Schelble's, Aloys Schmitt's und Ferd. Ries' Unterricht in verſchiedenen Zweigen der Tonkunſt genoſſen, übernahm er in Kreuznach die Stelle eines Dirigenten des Muſikvereins und der Liedertafel. Im Jahre 1837 vertauſchte er Kreuznach mit Potsdam, wo er Muſikdirektor wurde, und wohl auch gegenwärtig noch lebt, wenn wir nicht irren. — Von ſeinen Compoſitionen ſind zu nennen: Oratorien „die Geburt Jeſu" und „Tobias", Ouverturen, Pſalmen, Choralgeſänge für Männerſtimmen, Lieder u. ſ. w.

Dameniſation, ſ. Alphabet.

Damiani, F., auch zuweilen d'Amiani genannt, war zu Anfang unſers Jahrh. als Sänger berühmt. Er iſt zwar von Geburt ein Italiener, aber ſein Ruf verbreitete ſich von London aus, wo er im J. 1800 ſang. In Paris trat er im Jahre 1801 auf, aber mit nicht ſo großem Erfolge wie in der engliſchen Hauptſtadt, und in den Jahren 1805 und 1806 ſang er auf verſchiedenen italieniſchen Theatern. Nach dieſer Zeit iſt weiter nichts von ihm gehört worden. Componirt hat er auch Einiges, z. B. Geſänge mit Begleitung der Harfe oder des Pianofortes, zwei- und mehrſtimmige Notturno's.

Damon, ein Tonkünſtler des alten Griechenlands, in einem Flecken in Attika geb., Schüler des Agathokles und Lehrer des Sokrates und Perikles in der Muſik. Ihm wird auch die Erfindung des hypophrygiſchen und hypolydiſchen Modus zugeſchrieben. Von ſeinen nähern Lebensumſtänden erzählen die alten Schriftſteller nichts Beſtimmtes weiter, als daß er aus Athen verbannt wurde, weil man ihn im Verdacht hatte, daß er dem Perikles unter der Maske der Muſik die Kunſt zu herrſchen gelehrt habe. Dies beweiſt denn, daß D. ein eben ſo großer Staatsmann wie Muſiker geweſen ſein muß.

Damon, William, ein engliſcher Tonkünſtler und Mitglied der königl. Kapelle in der letzten Hälfte des 16. Jahrh., machte ſich vorzugsweiſe dadurch bekannt, daß er zuerſt die Pſalmen in England vierſtimmig ſetzte in dem Werke: The Psalmes of David in English meter, with notes of four partes etc. Gerber meint den Hawkins ſo verſtehen, als habe D. zu den Pſalmen eigne und neue Melodien geſetzt. Dieſes Werk, von einem Freunde D's. ohne ſein Vorwiſſen 1579 in den Druck gegeben, hatte aber nur geringen Erfolg, und D. ſetzte nun die Pſalm-Melodien, wie ſie in den Kirchen geſungen wurden, vierſtimmig, und zwar ſo, daß der Tenor die Melodie führte. Der Titel dieſer Arbeit iſt zu weitläufig, als daß wir ihn hierherſetzen ſollten, genug ſei es, wenn wir berichten, daß ſie im Jahre 1591

Digitized by Google

erſchien; noch in demſelben Jahre kam ein zweites Buch ſolcher Pſalmen von D. heraus, nur mit dem Unterſchiede, daß hier die Melodie im Diskant lag, während ſie in dem erſtern im Tenor ſich befand. Burney beſaß ein fünfſtimmiges Miſerere von D's. Compoſition, und rühmt deſſen gute und reine Harmonie und fließende Schreibart. Nach dem Titel des oben angeführten Pſalmen-Werkes war er im J. 1591 ſchon nicht mehr am Leben.

Damoreau-Cinti, (ſpr. Damoroh), Laure Cinthie, geborne Montalant und vor ihrer Verheirathung unter dem Namen der Mlle. Cinti bekannt, eine vortreffliche Sängerin, geb. zu Paris den 6. Febr. 1801. Sie trat im J. 1808 in's Conſervatorium und machte daſelbſt im Pianofortespielen und im Geſang ihre Studien. Im J. 1819 erhielt ſie an der ital. Oper ein Engagement für untergeordnetere Partien, und die erſte Rolle von einiger Wichtigkeit die ſie zu ſingen bekam, war die des Pagen in Mozart's „Figaro". Im J. 1821 gab man ihr erſte Partien; aber ſie brachte keinen bedeutenden Effekt hervor, obgleich man ihren Geſang recht gut fand; auch in London, wo ſie während der Saiſon 1822 engagirt war, machte ſie kein bedeutendes Furore. Erſt mit der Ankunft Roſſini's in Paris im J. 1823 ging ihr ein beſſerer Stern auf; der Maeſtro erkannte ſehr richtig die Vorzüglichkeit ihres Talentes und ſeine Autorität ließ alle Vorurtheile ſchwinden, die das Pariſer Publikum bis dahin gegen die Sängerin hatte. Sie wurde im J. 1825 an der großen Oper engagirt, und trat daſelbſt in Ferdinand Cortez mit dem immenſeſten Succeß auf; von nun an war ihr Ruf begründet und ſie nahm den ihr gebührenden Platz unter den erſten Sängerinnen ihrer Nation ein. Im J. 1827 erhoben ſich einige Differenzen zwiſchen Mlle. Cinti und der Adminiſtration der Oper, dieſe glichen ſich nicht ſogleich aus, und Mlle. Cinti verließ das Inſtitut und ging nach Brüſſel, wo ſie die lebhafteſte Bewunderung erregte und auch den Sänger Damoreau heirathete, der durchaus mittelmäßig war und mit dem ſie auch nicht glücklich lebte. Mittlerweile waren ihr von der Pariſer Oper Conceſſionen gemacht worden und ſie kehrte dahin zurück, bis zum Jahre 1835 eine Zierde des Inſtituts ausmachend. Zu dieſer Zeit wurden ihr von der Direktion der Opera-comique vortheilhafte Anerbietungen gemacht, und ſie trat zu Ende des Jahres 1835 auf der genannten Bühne mit ungeheurem Beifall auf. Gegenwärtig iſt ſie nicht mehr in Thätigkeit, und lebt wahrſcheinlich in Paris in Zurückgezogenheit. — Mad. D. hat auch ein Album de Romances von ihrer Compoſition veröffentlicht, das recht hübſche Sachen enthalten ſoll.

Dana, Giuſeppe, ein Componiſt zu Neapel und Schüler Fenaroli's daſelbſt, ſchrieb im J. 1791 für das San Carlo-Theater die Muſik zu den Balleten La finta pazza per amore und la feſta campestra.

Danby, John, ein Tonkünſtler, der zu London im J. 1790 lebte, und in England eine große Reputation als Singcomponiſt genoß; namentlich waren ſeine Glees geſchätzt. Auch hatte er eine Geſangſchule errichtet, die ſehr gerühmt wurde und für die er das Elementarwerk La Guida alla musica vocale, London 1787, verfaßt hatte. Von ſeinen Glees ſind mehrere Sammlungen erſchienen.

Dandrieu, (ſpr. Dangdrioh), Jean François, geb. zu Paris im J. 1684 und geſt. daſelbſt am 16. Jan. 1740, war Organiſt an St. Mery und Barthelemy und war als Componiſt und Orgelſpieler ſehr geſchätzt. Er hat Klavier- und Orgel-

Digitized by Google

ſtücke, Sonaten für drei Streichinſtrumente, eine Reihe von Noëls und im J. 1719 einen Traité de l'accompagnement de Piano herausgegeben, welches letztere Werk noch in zwei anderen Ausgaben, 1727 und 1777, erſchienen iſt.

Daniel, Johann, ein Lauteniſt, lebte in Deutſchland zu Anfang des 17. Jahrh. und hat eine Sammlung von Compoſitionen für ſein Inſtrument drucken laſſen, unter dem Titel: Thesaurus Gratiarum, das iſt: Schatzkäſtlein, darinnen allerhand Stücklein, Praeambula, Toccaten, Fugen ꝛc., zur Lauten-Tabulatur gebracht, aus verſchiedenen Autoribus zuſammengeleſen, Hanau 1625; ein zweiter Theil von dieſem Werke iſt in demſelben Jahre publicirt worden.

Dankers, Ghislain, (Gerber ſchreibt: Danckert, Ghiſelini), ein gelehrter Contrapunktiſt des 16. Jahrh., geb. zu Tholen in Zeeland, und Sänger an der päpſtlichen Kapelle unter Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV. Im J. 1559 hat er zu Venedig publicirt: Il primo e secondo libro de Madrigali a 4, 5 e 6 voci. Auch findet man Motetten von ihm in der von Salblinger zu Augsburg im J. 1554 herausgegebenen Sammlung. Er darf nicht mit Jean Ghiſelain verwechſelt werden, von dem im J. 1513 Petrucci da Foſſombrone ein Buch Meſſen publicirt hat.

Danneley, (ſpr. Dännelih), John Feltham, geb. im J. 1786 zu Oakingham in Berkſhire. Sein Vater war Vorſänger im Kirchen-Chor zu Windſor und unterrichtete ihn in der Muſik; ſpäter hatte er auch bei Samuel Webbe Compoſitions-Unterricht. In ſeinem 17. Jahre unterbrach er ſeine muſikaliſchen Studien, um bei einem reichen Onkel zu wohnen, der ihn zum Erben einzuſetzen verſprochen hatte; unglücklicherweiſe ſtarb aber dieſer Onkel plötzlich, ohne Teſtament gemacht zu haben, und D. mußte wieder zur Muſik greifen, um ſich einen Lebensunterhalt zu verſchaffen. Er nahm mit allem Eifer ſeine muſikaliſchen Studien wieder auf, und nachdem er u. A. auch bei Woelfl Klavierunterricht gehabt hatte, wurde er nach Ipswich als Muſiklehrer berufen und ſpäter auch daſelbſt Organiſt. Im J. 1816 ging er nach Paris, und nahm noch Unterricht bei Reicha in der Compoſition und bei Pradher im Klavierſpielen, darauf fixirte er ſich in London als Muſiklehrer. Außer einigen leichten Klavier- und Geſangcompoſitionen hat er veröffentlicht: eine Encyclopädie oder muſikaliſches Wörterbuch, (London 1825), das auf ſeinem Titel alles Mögliche verſpricht, aber in jeder Beziehung nur ſehr oberflächlich behandelt iſt, und eine muſikaliſche Grammatik, London 1826, welche aber nur die erſten Elemente der Muſik enthält.

Danner, Chriſtian, ein bedeutender Violinſpieler, geb. zu Mannheim im J. 1745, erhielt von ſeinem Vater, Georg D., kurpfälziſcher Hofmuſikus in genannter Stadt, Unterricht, und kam im J. 1761 in die kurfürſtl. Kapelle. Als im J. 1778 dieſe nach München verlegt wurde, folgte er ihr mit ſeinem Vater dahin und blieb daſelbſt bis zum J. 1783, wo er in Zweibrücken herzogl. Concertmeiſter wurde; in gleicher Eigenſchaft wurde er im J. 1792 nach Karlsruhe berufen, und ſtarb hier im J. 1816, nachdem ſein Vater, den er zu ſich genommen hatte, im J. 1800 ihm in den Tod vorangegangen war. Sein Schüler war der berühmte Violiniſt Friedrich Eck. — Gedruckt ſind von ſeinen Compoſitionen Soloſätze für Violine und Violin-

Digitized by Google

Duetten; ein Concert für Violine in F, wird als ſeine beſte Arbeit gerühmt, iſt aber Manuſcript geblieben.

Dannſtröm, J., ein ſchwediſcher Componiſt der Gegenwart, der ſich beſonders durch hübſche Lieder (deren auch einige in Deutſchland, z. B. bei Bote und Bock in Berlin gedruckt ſind) bekannt gemacht hat. Außerdem hat er auch einige Operetten und Singſpiele componirt. Er lebt als Geſanglehrer in Stockholm.

Danzi, Franz, geb. 1760 zu Mannheim, (nach Andern im Jahre 1763 in Schwetzingen), wo ſein Vater Innocenz D. als Violoncelliſt in der kurpfälziſchen Kapelle angeſtellt war. Sein Talent für Muſik gab ſich frühzeitig kund, und war es auch ſein Vater, der ihm die Elementarkenntniſſe dieſer Kunſt, dann das Klavierſpiel und Singen, und endlich das Violoncellſpielen beibrachte. In ſeinem 15. Jahre war er als Violoncelliſt ſchon ſo fertig, daß er im Hoforcheſter angeſtellt werden konnte, und hatte auch ſchon recht leidliche Sachen geſchrieben, trotzdem, daß ſeine muſikaliſche Erziehung vorwiegend auf's Praktiſche gerichtet war, und er erſt jetzt bei Abt Vogler ernſtere theoretiſche Studien machte. Als im J. 1778 die Mannheimer Kapelle und Oper nach München verſetzt wurde, ging D. mit nach dieſer Reſidenz, und entwickelte hier, angeregt durch vieles Gute, das er hörte, eine große Thätigkeit im Componiren; namentlich ſchrieb er mehrere Opern und Operetten, z. B. der Sylphe, Azakia, der Triumph der Treue, welche zwar gefielen, aber keinen nachhaltigen Erfolg hatten. Einen Hauptabſchnitt in ſeinem Leben bildete ſeine Verheirathung mit Margarethe Marchand, der Tochter des Münchner Theaterdirektors, welche im J. 1768 geboren war, und ſchon durch ihre Darſtellung von Kinderrollen in ihrer Jugend beliebt war. Nachher hatte ſie ſich unter Danzi's Schweſter, der berühmten Lebrun (ſ. d.) zu einer vortrefflichen Sängerin gebildet, und war als Darſtellerin, ſowie als Klaviervirtuoſin gleich angeſehen und bewundert. Mit dieſer ſeiner Gattin machte nun D., nachdem Beide auf unbeſtimmte Zeit Urlaub erhalten hatten, im J. 1791 eine größere Kunſtreiſe. Am längſten verweilten ſie in Leipzig und Prag, wo ſie bei der Guardaſoni'ſchen Operngeſellſchaft (die abwechſelnd in beiden genannten Städten ſpielte), er als Muſikdirektor und ſie als Sängerin engagirt wurden. In den Jahren 1794 und 95 hielt ſich das Künſtlerpaar in Italien auf, und erntete hier, beſonders in Venedig und Florenz, nicht weniger Beifall als in Deutſchland. Die Kränklichkeit ſeiner Frau war Schuld, daß D. mit ihr im Jahre 1796 nach München zurückkehrte, wo er zum Vice-Hofkapellmeiſter ernannt wurde. Die Leiden ſeiner Frau verſchlimmerten ſich mehr und mehr, es declarirte ſich eine vollſtändige Auszehrung, und am 11. Juni des Jahres 1800 trug man die vielgeliebte und bewunderte Sängerin zu Grabe. Tief gebeugt durch dieſen Verluſt und nur mit großem Widerſtreben vermochte D. es noch, ſeine Kapellmeiſter-Funktion an dem Orte zu verrichten, wo er ſeine verblichene Gattin glänzen geſehen hatte, und es kam ihm ſehr gelegen, als man ihn im J. 1807 die Kapellmeiſterſtelle in Stuttgart anbot, und er München, wo auch außerdem Peter Winter als überlegeneres Talent ihn in den Hintergrund drängte, verlaſſen konnte. Doch war in Stuttgart ſeines Bleibens nicht lange; die eintretenden mannichfachen Veränderungen in dieſem Staate erſtreckten ſich auch auf Theater und Kapelle, und ſo bewarb er ſich denn um die Kapellmeiſterſtelle am baden'ſchen Hofe, erhielt ſie und lebte fortan in Karlsruhe,

Digitized by Google

wo er am 13. April 1826 ſtarb. — D. iſt kein Stern erſter Größe am Himmel deutſcher Kunſt, und ſind die meiſten ſeiner Sachen, beſonders die Inſtrumentalſtücke der Vergeſſenheit anheimgefallen; aber den Ruhm eines ſoliden und geſchickten Muſikers kann ihm Niemand ſtreitig machen, und wenn man ihn auch nicht einen Componiſten von eigenthümlicher Erfindung nennen darf, ſo iſt ihm doch in vielen ſeiner Sachen (beſonders in den Liedern und Geſängen und in den Kirchenſachen) ſchöne und wahre Empfindung und gefühlter Ausdruck nicht abzuſprechen. — Außer den oben angeführten Opern hat er deren noch geſchrieben: „der Quaſimann", „der Kuß", „die Mitternachtſtunde", „Elbondokani", „Iphigenie in Aulis"; von andern Sachen ſind gedruckt: Meſſen, Pſalmen, Magnificat, Te Deum, Sinfonien, Quartette und Quintette für Streich- und Blasinſtrumente, Concerte für verſchiedene Inſtrumente, Sonaten, italieniſche und deutſche ein- und mehrſtimmige Geſänge, franzöſiſche Romanzen, vortreffliche Singübungen u. ſ. w.

Danzi, Margarethe, ſ. vor. Artikel.

Daquin, ſ. Aquin d'.

Darbes, Johann, Profeſſor der Muſik und Inſtructeur beim Operntheater in Kopenhagen, auch Mitglied der daſigen Hofkapelle, legte den erſten Grund zu ſeiner Muſikbildung beim Sekretär Freithoff in genannter Stadt. Sein vortreffliches Violinſpiel war die Veranlaſſung, daß ihn der König von Dänemark im J. 1770 nach Italien reiſen ließ, wo er ſieben Jahre blieb und in Bologna beim Padre Martini vier Jahre lang Unterricht in der Compoſition genoß. Nach ſeiner Rückkehr wurde er auf Empfehlung des genannten berühmten Tonlehrers als erſter Lehrer an der königlichen Singſchule in Kopenhagen angeſtellt, und bildete viele gute Schüler. Im J. 1784 ernannte ihn der König, der ihm außerordentlich gewogen war, zum däniſchen General-Conſul in Italien, und damit ſollte ſein ſehnlichſter Wunſch, in Italien leben zu können, erfüllt werden. Aber aus unbekannten Gründen wurde noch vor ſeiner Abreiſe die Ernennung zurückgenommen, und er nicht allein in ſeine frühere Stelle nicht wieder eingeſetzt, ſondern auch in ſeinem Gehalte verkürzt, indem man ihm ſtatt 1000 Thaler nur eine Penſion von 600 Thalern gab. Dieſe verzehrte er zu Friedensburg auf der Inſel Seeland, wo er bis zu ſeinem Tode im J. 1810 in vollſtändiger Zurückgezogenheit, ohne alles künſtleriſche Wirken, lebte. — Als Componiſt ſcheint er nicht productiv geweſen zu ſein; wenigſtens kennt man von ihm nur ein Stabat mater, das er noch in Italien geſchrieben hat.

Darcis, François Joſeph, um 1756 in Paris geb., war ein Schüler Gretry's, und ließ noch ſehr jung die komiſchen Opern: la fausse Peur und le Bal masqué aufführen. Dieſe frühzeitigen Verſuche ſchienen einen ausgezeichneten Componiſten zu verſprechen; doch hinderten Ausſchweifungen aller Art D. am ernſtlichen Fortſtudiren, ja ſeine Liederlichkeit wurde ſo arg, daß ſich die Polizei hineinmiſchte, und ſeinem Vater rieth, ihn auf Reiſen zu ſchicken. Das geſchah auch und er ging nach Rußland, war aber kaum dort angekommen, als er mit einem Offizier Streit bekam, und im Duell mit dieſem ſein Leben verlor.

Darmſaiten, ſind Fäden von zuſammen gedrehten Schaf- oder beſſer Lämmerdärmen von verſchiedener Länge und Stärke, mit denen die Harfe, Geigen- und Lauteninſtrumente u. ſ. w. bezogen werden. Sie werden folgendermaßen verfertigt: die

Digitized by Google

Terentius varro, ältester Sohn des Vorigen, geb. 116 v. Chr. in Reate, gestorben 27 v. Chr. in Rom, ein Mann von ausgebreitetster Gelehrsamkeit, der sich auf fast alle Zweige der Wissenschaft erstreckte und in allen Disziplinen Bedeutendes leistete. Er war Anhänger des Pompejus, wurde aber nach dessen Niederlage in Spanien von Cäsar begnadigt und mit der Anordnung der griechischen und römischen Bibliotheken beauftragt. Die meisten seiner Schriften sind verloren gegangen. Erhalten sind nur die Bücher über die Landwirtschaft (»Rerum rusticarum libri III«), die er im 80. Jahre schrieb, und die Bücher über die Sprache (»De lingua latina«), von denen nur sechs (5—10) vollständig, das 4. und 11. unvollständig und 12—25 in Bruchstücken vorhanden sind. Die Bücher über die Sprache sind in Form eines Briefes an M. Fabius Bassus abgefaßt und behandeln die Etymologie, die Flexion und die Syntax. Sie sind wichtig für die Kenntnis der Sprache und Literatur der Römer. Ausgaben von Spengel (Berl. 1826), Müller (Leipz. 1833), Goetz und Schoell (das. 1910).

Terentius, Publius, Afer, s. Afer, Publius.

Terentius, Publius Hermann, Graf von Molkenboer, geb. 1. Juli 1844 im Haag, gest. 1. Juli 1914 in Wien, Diplomat, 1871 Legationssekretär in Kopenhagen, 1874 in Wien, 1877 Gesandter in Athen, 1879 in Kopenhagen, 1882 in Wien, 1897 Botschafter in Konstantinopel, 1899 in Wien, 1900 Minister des Äußern, 1901 Botschafter in Rom, 1904 Gesandter in Wien.

Terentius, Publius Varro Murena, Bruder des Vorigen, gehörte zu Vergilius und Horatius, die ihn besangen, und war ein Freund des Mäcenas. Er war 23 v. Chr. Konsul und ward 22 v. Chr. wegen Teilnahme an einer Verschwörung gegen Augustus angeklagt, aber freigesprochen.

Terentius, Publius Varro Reatinus, Sohn des Vorigen, Konsul 4 n. Chr., Freund des römischen Dichters Ovidius, der ihn in seinen Briefen aus Tomi (»Ex Ponto«) besingt

unter dem Namen Dr. Gemmel heftig angegriffen); „der muſikaliſche Dilettant ꝛc.," Wien 1773; „Anleitung zum Selbſtunterricht in der muſikaliſchen Compoſition, ſowohl für Inſtrumental- als Vokalmuſik," 2 Theile, Wien 1798.

Dauprat, (ſpr. Doprah), [....], berühmter Horniſt, Lehrer und Componiſt für ſein Inſtrument, geb. zu Paris den 24. Mai 1781. Als Knabe kam er, da er eine hübſche Stimme hatte, in das Chor der Notre-Dame-Kirche, und ſpäter trat er in das Conſervatorium, das eben unter dem Titel Institut national de musique gegründet worden war. Hier widmete er ſich dem Horn, zu welchem Inſtrumente er von jeher Neigung hatte, und hatte bei Kenn Unterricht. Nach ſechsmonatlichen Studien ſchon konnte er in dem von Sarrette gegründeten Muſikchor der Nationalgarde mitwirken, und im J. 1799 trat er in das Muſikchor der Conſulargarde und machte den Feldzug in Italien (im J. 1800) mit. Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er ſeinen Abſchied und wurde am Theater Montanſier angeſtellt. Zu derſelben Zeit trat er auch wieder in's Conſervatorium, und ſtudirte bei Catel und Groſſec Harmonielehre und Compoſition. Im J. 1806 erhielt er ein Engagement an dem großen Theater in Bordeaux, blieb daſelbſt bis 1808 und wurde dann an Kenn's Stelle an der großen Oper angeſtellt, ſowie er kurze Zeit nachher Duvernoy als Solo-Horniſt erſetzte. Bis zum J. 1831 fungirte er an der großen Oper, war nebenbei im Jahre 1811 in Napoleon's Privatkapelle, und 1816 an Domnich's Stelle in der Ludwig's XVIII. und in demſelben Jahre als Profeſſor am Conſervatorium angeſtellt. Noch muß bemerkt werden, daß D., unzufrieden mit den Reſultaten ſeiner Compoſitionsſtudien im J. 1811 noch einmal bei Reicha Unterricht nahm, und zwar während dreier Jahre. Die Tüchtigkeit ſeiner Studien zeigt ſich in allen ſeinen Compoſitionen, deren theils eine Menge der verſchiedenſten Arten für ſein Inſtrument veröffentlicht, theils andere Gattungen — Sinfonien, Balletcompoſitionen, Kirchenſtücke, Geſangsſachen u. ſ. w. — noch im Manuſcript vorhanden ſind. Ein vortreffliches Werk iſt ſeine Méthode pour cor alto et cor basse (dieſen Ausdruck gebraucht D. nämlich ſtatt des gemeinlich üblichen: erſtes und zweites Horn [Corno primo, Corno secundo]); daß er ſich überhaupt viel mit Theorie beſchäftigt hat, beweiſen mehrere Schriften aus dem Gebiet der Harmonielehre, die (nach Fétis) von D. im Manuſcript vorhanden ſind.

Dauſſoigne, (ſpr. Doſſoanj'), Joſeph, Direktor des Conſervatoriums zu Lüttich, geb. zu Givet den 24. Juni 1790, trat im Jahre VII der franzöſiſchen Republik in's Pariſer Conſervatorium, hatte daſelbſt Klavierunterricht von Adam, und nachdem er den Curſus der Harmonielehre bei Catel durchgemacht hatte, erhielt er von ſeinem Oheim Méhul Compoſitionsunterricht. Nach zehnjährigen, ſehr eifrigen und ernſten Studien war D. ein durch und durch gebildeter Muſiker geworden, und erhielt im J. 1807 für ſeine Scene „Ariadne auf Naxos" den zweiten großen Preis vom Institut de France; zwei Jahre darauf wurde ihm der erſte Preis und das übliche Stipendium zu einer Reiſe in's Ausland. Er ging nach Rom, vermochte aber daſelbſt keinen Boden für ſeine fernere Ausbildung zu finden, und kehrte daher nach nicht ſehr langer Zeit wieder nach Paris zurück, wo er die Oper Robert Guiscard componirte und einreichte; ſie wurde aber nicht aufgeführt, trotz der Befürwortung Méhul's, ja man probirte die Muſik nicht einmal. Ueberhaupt war das Glück ihm

Digitized by Google

bei ſeinen theatraliſchen Verſuchen nicht hold; denn im J. 1817 ſcheiterte die Aufführung ſeiner dreiaktigen komiſchen Oper: le faux Inquisiteur, an dem ungünſtigen Libretto, ebenſo ging es das Jahr darauf mit der einaktigen Oper: le Testament. Endlich ſchien der Unſtern gewichen zu ſein und die Amans corsaires hatten die vollſtändigſte Approbation vom Comité erhalten; da hat der Herzog von Aumont, Intendant der Opéra-comique, den Einfall, einmal die eingereichten Sachen ungewöhnlich ſtreng zu prüfen, und verwirft mit vielen andern Arbeiten auch D's. Amans corsaires. So niederſchlagend Alles dies für D. ſein mußte, ſo hörte er doch nicht auf, neue Verſuche zu wagen, und brachte auch im J. 1820 ſeine einaktige Oper Aspasie auf die Bühne; ſie gefiel nicht, ebenſo wenig wie die im J. 1824 aufgeführten Deux Salem. Einige vorübergehende Erfolge hatte D. durch die Art und Weiſe, wie er zu Méhul's Stratonice die Recitative ſetzte, und durch die Beendigung der von genanntem Componiſten unvollendet hinterlaſſenen Oper Valentine de Milan. Der letzte Schlag wurde ſeinen Theaterhoffnungen durch die Intriguen beigebracht, welche ihm das urſprünglich für ihn beſtimmte Libretto der Deux Nuits entzogen und an Boieldieu geben ließen. Nun war aber auch ſein Entſchluß gefaßt, der Opernkarriere gänzlich zu entſagen, und mit Freuden nahm er die Stelle als Direktor des Lütticher Conſervatoriums im J. 1827 an, ſomit Paris, die Stadt, die für ihn nur Täuſchungen und Entmuthigungen hatte, verlaſſend, und ſeine ſonſt ehrenvolle Stellung als Profeſſor der Harmonielehre am Conſervatorium aufgebend. Für das Lütticher Inſtitut wirkte er ſehr ſegensreich durch Verbeſſerung in allen Unterrichtszweigen, und die Hebung der Anſtalt iſt ihm auch, trotz mannichfacher Hinderniſſe, in ſchöner Weiſe gelungen. Seine Berufsgeſchäfte ließen ihm zur Compoſition wenig Zeit, doch hat er im J. 1828 eine ſchöne Cantate, bei Gelegenheit der Beiſetzung des Herzens Gretry's, und ſpäter eine Sinfonie mit Chören „Une journée de la Révolution" geſchrieben, die ſehr gerühmt wird und auch im Jahre 1834 in Brüſſel in einem großen Concert mit Beifall aufgeführt wurde.

Dauvergne, ſ. Auvergne.

Davaux, ſ. Avaux.

Davia, Lorenza, geb. zu Belluno im J. 1767, war eine vortreffliche Sängerin an der Opera buffa in Petersburg im J. 1785. Später (1790) ſang ſie auch in Berlin und dann in Neapel.

David, Anton, ein großer Clarinettiſt, geb. 1730 zu Offenburg bei Straßburg. Seit 1750 reiſte er mehrere Jahre in Italien, und von da aus verbreitete ſich ſein Ruf über ganz Europa. Gegen 1760 trat er in die Dienſte eines ungariſchen Magnaten, und nach Verlauf einiger Jahre erhielt er einen Ruf nach Petersburg. Hier fing er an, das Baſſethorn zu cultiviren, und wählte es fortan ſtatt der Clarinette zu ſeinem Concertinſtrumente. In den Jahren 1780—83 war er in Berlin, und von da ab ſcheint er eine Zeit lange in vagabondirendes Leben geführt zu haben, denn es wird berichtet, daß er durch Concerte in Wirthshäuſern ſich ſeinen Unterhalt verdient habe; ein Aſyl fand er für eine Weile auf den Gütern des Freiherrn von Hohberg in Schleſien. Dieſer ſtarb aber im J. 1789 und D's. Wanderleben begann wieder. Doch reiſte er diesmal nicht allein, ſondern in Geſellſchaft ſeines vortrefflichen Schülers, des Clarinettiſten Springer, und des Fagottiſten

Wohrſack; die Künſtler beſuchten Deutſchland, einen Theil von Oberitalien u. ſ. w. D. ſelbſt kam ſiech und elend nach Schleſien zurück, und ſtarb 1796 zu Löwenburg. Ob er auch componirt hat, weiß man nicht genau; wenigſtens hat man weder im Druck noch in Abſchriften etwas von ihm Verfaßtes.

David, Felicien, geb. den 8. März 1810 in der kleinen Stadt Cadenet (Departement Vaucluſe), verrieth ſchon frühzeitig große muſikaliſche Anlagen, und ſeine Eltern brachten ihn nach Aix als Chorknaben an die dortige Domkirche, wo er ſeine erſte muſikaliſche Bildung, die freilich ziemlich ungenügend war, erhielt. Sein Lehrer war der Chordirektor, dem er gar bald ſein Bischen muſikaliſches Wiſſen abgelauſcht hatte, und der ſelber ſehr gut die Ueberlegenheit ſeines Schülers fühlte, denn letzterer wurde auf ſeinen Antrag ſogar an ſeine Stelle geſetzt, und bekleidete in ſeinem 19. Jahre das Chordirektor-Amt. Nicht lange aber hielt er es bei dieſer geiſttödtenden Beſchäftigung aus; 1830 ging er nach Paris und trat in das Conſervatorium, wo er den Unterricht von Fétis genoß. Um dieſe Zeit wußte die Secte der St. Simoniſten den jungen Muſiker an ſich zu ziehen; bald war er einer der glühendſten Anhänger des Vater Enfantin, und als ſich die Brüderſchaft im Jahre 1832 nach Ménilmontant zurückzog, trat D. aus dem Conſervatorium, und war einer der Vierzig, welche dort einen Sitz des neuen Glaubens zu gründen verſuchten. Nach ihren Geſetzen mußte jedem Mitgliede ein beſtimmter Wirkungskreis zugewieſen werden — D. wurde alſo der Componiſt der Brüderſchaft, ſeine Chöre wurden von den Brüdern gern geſungen, drangen aber nicht über die Mauern der Stiftung hinaus. Bekanntlich wurde die Simoniſtengemeinde durch die Verhältniſſe gezwungen, ſich gegen Ende des Jahres 1832 aufzulöſen. Viele der Mitglieder ſtürzten ſich wieder in das Getümmel der Welt; die wahren Gläubigen dagegen, zwölf an der Zahl, zogen nach dem Morgenlande, und unter ihnen befand ſich D. In Marſeille ſchifften ſich die begeiſterten Apoſtel der neuen Lehre ein, und mit ihnen zog ein Pianoforte, das ein Lyoner Inſtrumentenmacher dem jungen D. geſchenkt hatte. In Conſtantinopel wurden die Apoſtel auf Befehl Khosrew-Paſcha's eingekerkert, mancherlei Mißhandlungen unterworfen, und endlich nach Smyrna deportirt. Von dort zogen ſie nach Egypten; Mehemed Ali nahm die Fremdlinge wohlwollend auf und bewog ſelbſt Einige, in ſeine Dienſte zu treten. Vater Enfantin ſelbſt blieb dort zurück; David nnd der nachherige politiſche Schriftſteller Barrault aber ſetzten die Reiſe fort. In Cairo, wie früher in Smyrna, gab Erſterer Muſikunterricht, und erwarb ſo den nothdürftigen Lebensunterhalt für ſich und ſeinen Gefährten. Die Peſt zwang ſie, Egypten zu verlaſſen; ſie zogen durch die Wüſte nach den Küſten Syriens — mit ihnen das treue Pianoforte. In den Stunden der Raſt vergaß D. beim Spielen dieſes Inſtruments die Beſchwerden der Reiſe, und oft verſammelten ſich die Eingebornen um die Reiſenden, und lauſchten den Klängen, den Spieler für ein übernatürliches Weſen haltend. Ein Mal jedoch entſetzte ſich ein Beduinenſtamm über das Pianoforte, in welchem ſie einen böſen Dämon vermuthen mochten: ſie warfen ſich über daſſelbe, und nach fruchtloſer Vertheidigung mußte David, an einen Baum gebunden, mit anſehen, wie das arme Inſtrument zertrümmert wurde. — Im Jahre 1835 kehrte D. nach Frankreich zurück, und lebte bis zum J. 1844 ziemlich unbeachtet, meiſt auf dem Lande bei einem Freunde und Mitanhänger der ſimoniſtiſchen

Digitized by Google

Lehren; er componirte zwar mancherlei in dieſer Zeit, — ein Nonett für Blasinſtrumente, einige Sinfonien, Streichquartette, Lieder u. ſ. w., — es wurde auch von dieſen Sachen hie und da Einiges aufgeführt; aber im Allgemeinen nahm man wenig Notiz davon, und es intereſſirte ſich Niemand für den Componiſten. Da begann er im J. 1844 ſeine Ode-Sinfonie, wie er ſie nannte, „die Wüſte", worin er ſeine Erinnerungen an das Morgenland wie in einem großen Bilde zuſammenfaßte. Es iſt dies ein Tongemälde, dem ein erklärendes Gedicht beigegeben oder vielmehr zu Grunde gelegt iſt, und das auch Chöre und einſtimmige Geſänge enthält, mithin alſo in die Kategorie der ſogenannten Sinfonie-Cantaten gehört. Die Worte zu der Ode-Sinfonie ſind von Auguſt Colin, einem Glaubensgenoſſen D's., der auch die Wüſte aus eigener Anſchauung kennt, und ſie mit großer Lebendigkeit in dem in Rede ſtehenden Gedicht geſchildert hat. Am 8. Dec. des Jahres 1844 wurde die „Wüſte" durch die Verwendung Michel Chevalier's, auch eines ehemaligen Glaubensgenoſſen D's., im Conſervatoire zum erſten Male aufgeführt und mit Enthuſiasmus aufgenommen; der Componiſt, der bis dahin in der obſcurſten Bedeutungsloſigkeit verharrt war, und kaum nothdürftig zu leben hatte, wurde mit einem Male eine muſikaliſche Sommität, der muſikaliſche Held des Tages. Natürlich konnte es nicht fehlen, daß auch das Ausland begierig war, das Werk zu hören, dem Paris die Approbation ertheilt hatte, und überall, beſonders in Deutſchland, wurde es aufgeführt, an vielen Orten unter der Leitung des Componiſten ſelber. Die glückliche Tonmalerei, das ſeltſame Colorit, die angedeutete fremdartige Scenerie, die eingewebten orientaliſchen Weiſen u. ſ. w. verfehlten auch in Deutſchland ihre Wirkung nicht, und ziemlich alle Stimmen waren darüber einig, daß die „Wüſte" ein intereſſantes geiſtreiches Erzeugniß ſei. — D. hat ſpäter noch einige Sinfonie-Cantaten zur Aufführung gebracht, z. B. den „Columbus" und „Moſes"; aber zu der Höhe des Erfolges, wie in der „Wüſte" hat er ſich nicht wieder emporzuſchwingen vermocht; auch eine Oper: la Perle du Brésil, die vor einigen Jahren in Paris aufgeführt wurde, hat keinen Succeß gehabt. Und ſo muß Fel. David doch nur zu den ephemeren Erſcheinungen gerechnet werden, deren Talent ſich ſchon nach wenigen Produktionen erſchöpft zeigt, und die ſich in einem einzigen ſogenannten „glücklichen Wurfe" ſchon gänzlich ausgegeben haben. Die Zeit wird lehren, ob unſere eben ausgeſprochene Behauptung zu hart war oder nicht.

David, Ferdinand, einer der vorzüglichſten deutſchen Violinſpieler und auch geſchmackvoller Componiſt. Er ward den 19. Jan. 1810 in Hamburg geboren, und ließ als zehn- und eilfjähriger Knabe ſich dort ſchon öffentlich hören. In ſeinem 13. Jahre kam er zu Spohr nach Kaſſel und genoß während dreier Jahre dieſes Meiſters Unterricht. Nach dieſer Zeit machte er mit ſeiner Schweſter Louiſe (ſ. Dulcken) einige Reiſen und nahm dann ein Engagement am Orcheſter des Königſtädtiſchen Theaters in Berlin an. Dies gab er nach drei Jahren auf und ging als erſter Violiniſt bei einem Privatquartett nach Dorpat. Hier blieb ihm Muße genug, ſich auch in der Compoſition durch eifriges Selbſtſtudium weiter zu bilden, und durch Leitung eines Muſikvereins ſich an die Orcheſteranführung zu gewöhnen. Bis zum November des Jahres 1835 blieb er in Dorpat, und machte während der Zeit von dort Kunſtreiſen nach Petersburg, Moskau, Riga und andern Städten Rußlands.

Zu Ende des Jahres 1835 war er wieder in Deutschland, gab in Berlin und andern Städten Concerte, und wurde am 1. März 1836 an des verstorbenen Matthäi Stelle als Concertmeister nach Leipzig berufen, wo er auch jetzt noch lebt, geachtet und geliebt von Allen, die ihn kennen. — Sein Spiel charakterisirt sich durch einen schön klingenden Ton, durch Leichtigkeit und Eleganz der Bogenführung, große Fertigkeit in Passagen, und durch einen höchst geistvollen Vortrag; alle diese Eigenschaften wurden überall, wo er sich hören ließ, z. B. auch in England, wohin er im J. 1839 gereist war, gebührend anerkannt. Ebenso vortrefflich wie als Solospieler ist er auch als Quartettspieler; unübertrefflich ist aber vielleicht die Art und Weise wie er im Orchester vorgeigt, wie er die Massen zu beleben versteht und wie er dem Dirigenten und Componisten die leisesten Intentionen abzulauschen und dem übrigen Orchester durch sein Spiel mitzutheilen versteht. Zu allen diesem kommt aber nun noch ein Hauptvorzug, nämlich der als Lehrer des Violinspiels; das beste Kriterium für sein Wirken in dieser Beziehung ist die Masse von vortrefflichen Schülern, die er theils in Privatstunden, theils am Conservatorium der Musik zu Leipzig gebildet hat und noch bildet. — Was nun seine Compositionen betrifft, so gehören die für sein Instrument zu den feinsten und geschmackvollsten, die wir überhaupt haben; seine 5 Concerte, seine Variationen, Capricen u. s. w. enthalten für den Musiker im Allgemeinen sowohl, wie für den Violinspieler speciell höchst interessante und belohnende Sachen. Außerdem hat er auch für andere Instrumente, z. B. für Posaune, Clarinette, Viola, Violoncello wirkungsvolle Concerte geschrieben, sowie einige Sinfonien, Quartette, Lieder u. s. w. von vielem Verdienste sind. Die komische Oper „Hans Wacht", die vor einigen Jahren in Leipzig aufgeführt worden ist, enthält im Einzelnen sehr viel Gutes, hat aber im Ganzen zu wenig dramatische Wirksamkeit, welche auch noch durch einen schlechten Text beeinträchtigt wird.

David, oder eigentlich Davide, Giacomo, ein hochberühmter italienischer Tenor, geb. zu Presezzo bei Bergamo im J. 1750. Neben seinem wunderschönen Organ und der vorzüglichsten Ausbildung desselben, besaß er auch eine gründliche Musikbildung überhaupt, denn er hatte unter Sala die Composition studirt. In Mailand betrat er die Bühne, und schon 1770 waren alle Zeitungen seines Lobes voll; 1785 kam er nach Paris und sang daselbst im Concert spirituel mit brillantem Erfolge. Nach Italien zurückgekehrt, sang er wieder in Mailand an der Scala, 1790 war er in Neapel und das Jahr darauf in London. Im J. 1802 sang er zu Florenz trotz seiner fünfzig und einiger Jahre noch mit ungeschwächter Kraft, und zog sich überhaupt erst im Jahre 1812 aus der Oeffentlichkeit zurück, in Bergamo lebend, wo er nur zuweilen noch in der Kirche Sta. Maria Maggiore sang. Die Behauptung, daß er noch einmal im J. 1820 zu Lodi auf dem Theater aufgetreten sei, vermögen wir nicht zu verbürgen. Gestorben ist er zu Bergamo den 31. Dec. 1830.

David, Giovanni, der Sohn und Schüler des Vorigen, geb. im J. 1789 zu Bergamo, debutirte im J. 1810 zu Brescia und war dann in Venedig, Neapel und Mailand engagirt, in welch' letzterer Stadt man seine überladene Manier nicht recht goutiren wollte, und ihm den Crivelli bei Weitem vorzog. Desto größer war der Enthusiasmus, den er in Wien in den Jahren 1822, 23 und 24 erregte, namentlich

Digitized by Google

in Roſſini'ſchen Opern, die damals gerade die Wiener fanatiſirten, und wo ſeine Schnörkeleien und Verbrämungen weniger ſtörend waren. Als er im J. 1829 in Paris ſang, war ſeine Stimme ſchon etwas abgenutzt, und man fand ſeine Manier ebenfalls bizarr und oft lächerlich, doch ſoll er auch, wenn er ſein Coquettiren und Outriren einmal ließ, mitunter hinreißend geweſen ſein. Wann er ſich vom Theater zurückgezogen, können wir nicht angeben, auch nicht, ob und wo er noch augenblicklich lebt; im J. 1839 war er jedoch noch einmal in Wien, natürlich nur noch als Schatten von dem, was er ehemals war.

David, Louiſe, ſ. Dulcken.

David, der Sohn Iſai's, König in Israel, geb. zu Bethlehem im 406. Jahre nach dem Auszuge der Juden aus Egypten, und nach derſelben Zeitrechnung 477 zu Jeruſalem geſtorben, war bekanntlich ein bedeutender Dichter und als Muſiker hoch angeſehen. Er erhob die hebräiſche Muſik zum höchſten Grade ihrer Ausbildung, erfand mehrere muſikaliſche Inſtrumente, verbeſſerte die Harfe, die er vortrefflich ſpielte, und machte den muſikaliſchen Theil zu dem weſentlichſten des öffentlichen Gottesdienſtes. Daß er zu vielen ſeiner Pſalmen auch die Melodien componirte iſt wohl unzweifelhaft; doch ſind keine Spuren mehr davon erhalten.

Davidskrone, nannten die Nürnbergiſchen Meiſterſänger ihr Schulkleinod, das in drei an eine Schnur gereiheten ſilbernen Schauſtücken beſtand, auf deren mittlerem und größtem der König David mit der Harfe abgebildet war. Bei den Wettſtreiten wurde dem Sieger das Kleinod umgehängt.

Davies, (ſpr. Dehwis), Miß, geb. zu London im J. 1740, war eine Verwandte Franklin's und Virtuoſin auf deſſen im J. 1763 erfundener Harmonika, welche ſie auch in den Jahren 1765 und 66 in Frankreich und Deutſchland öffentlich ſpielte. Nebenbei war ſie auch vortrefliche Klavierſpielerin und Sängerin. Das Harmonikaſpielen hatte nach und nach ihre Nerven ſo angegriffen, daß ſie es um's Jahr 1784 aufgeben mußte; ſie lebte von da ab in ſtrengſter Zurückgezogenheit zu London, wo ſie im J. 1792 geſtorben iſt. — Ihre jüngere Schweſter, Cäcilie D., war eine ausgezeichnete Sängerin, in Italien unter dem Namen l'Inglesina (die Engländerin) bekannt. Ihr erſter Lehrer war Sacchini; ihre letzte Ausbildung aber erhielt ſie von dem berühmten Haſſe, mit dem ſie in Wien (wohin ſie ihre ältere Schweſter begleitet hatte) längere Zeit in einem Hauſe wohnte. Mit größtem Erfolge ſang ſie 1771 in Neapel, 1774 in London, und in Florenz von 1780 bis 84. Zu dieſer Zeit zog ſie ſich von der Bühne zurück und lebte zu London, wo ſie im Jahre 1803 geſtorben iſt.

Davoglio, (ſpr. Dawoljo), Francesco, ein italieniſcher Violinſpieler, geb. zu Velletri im Jahre 1727, kam nach Paris, wo er ſich im Jahre 1755 im Concert spirituel hören ließ, und ſpäter auch Violinſolo's, Duo's und Quartetten publicirte.

Davy, (ſpr. Dehwy), John, ein engliſcher Componiſt, geb. um 1774 in der Nähe von Exeter, lernte als Kind bei einem Geiſtlichen Klavierſpielen, und erwarb ſich auch Fertigkeit auf der Violine. Als er 12 Jahr alt war, wurde er dem Doktor Caſtcott vorgeſtellt, und dieſer, entzückt über die großen Anlagen des Knaben, empfahl ihn an den Organiſten der Kathedrale zu Exeter, Jackſon, bei dem er nun Orgel- und Compoſitions-Unterricht erhielt. Nach Beendigung ſeiner Studien blieb

Digitized by Google

er noch eine Zeit lang in Exeter, wo er u. A. Einiges für die Kirche componirte, begab ſich aber dann nach London, wo er am Orcheſter des Coventgarden-Theaters eine Anſtellung erhielt. In London war es auch, wo er ſich zumeiſt der dramatiſchen Compoſition zuwendete, und von ſeinen Opern nennen wir z. B. What a blunder, im Jahre 1800 aufgeführt; the Cabinet, 1802; Rob Roy, 1803; the Miller's Maid, 1804; the blind Boy, 1808.

D. C., die Abkürzung für Da Capo, ſ. d.

D dur, diejenige der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, welche vom Grundton D ausgeht, und zwei Kreuze vor f und c zur Vorzeichnung hat. Die dergeſtalt erhöhten genannten Töne heißen alſo demnach in dieſer Tonart fis und cis.

Deamicis, (ſpr. Deamitſchis), Anna, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. zu Neapel um 1740, hatte zuerſt als Buffa-Sängerin Ruf; ging aber im J. 1762 in London auf Anrathen Chriſtian Bach's zur Opera seria über, und hatte in dieſem Genre bedeutenden Erfolg. Sie ſang bis zum J. 1771 auf der Bühne, zu welcher Zeit ſie ſich mit einem Sekretär des Königs von Neapel verheirathete, und dann nur noch in Hof-Concerten und Familincirkeln ſich hören ließ. Burney ſtellt ihre Fertigkeit und Art zu ſingen ungemein hoch. Ihre beiden Töchter hörte Reichardt im J. 1790 ſingen und rühmte ihren Geſchmack ſehr; doch durften ſie die Kunſt nur zu ihrem Vergnügen betreiben.

Dean, (ſpr. Dihn), Thomas, ein engl. Violinſpieler und Organiſt zu Warwick und Coventry zu Anfang des 18. Jahrh. Er war der erſte, der in England im J. 1709 eine Sonate von Corelli hören ließ. Im J. 1731 erhielt er von der Univerſität Oxford die muſikaliſche Doktorwürde. Einige Compoſitionen von ihm findet man in einem Elementar-Werk, the Division-Violin betitelt.

Debegnis, (ſpr. Debenjis), Giuſeppe, ein ital. Buffo, geb. zu Lugo im Kirchenſtaate im J. 1793, fing ſeine muſikaliſchen Studien ſchon in ſeinem ſiebenten Jahre bei einem Mönche, Bongiovanni mit Namen, an, und erhielt nachher noch Unterricht von dem berühmten Sänger Mandini und dem Componiſten Saraceni. Im J. 1813 trat er zu Modena zum erſten Male auf, und ſang noch an verſchiedenen ital. Bühnen bis zum J. 1819; dann ging er nach Paris und 1822 nach England. In der Saiſon 1823 hat er in Bath auch die Oper dirigirt. — Seine Frau, eine geborene Ronzi, daher auch ſpäter Ronzi-Debegnis genannt, war eine recht gute Sängerin; er hatte ſie in Bologna im Jahre 1816 geheirathet, und ſie debutirten zuſammen 1819 in Paris, wo Mad. D. anfangs nicht ſehr gefiel, ſpäter aber ſich mehr die Gunſt des Publikums erwarb, da ſie bei Garat noch Unterricht genommen und ſich ſehr verbeſſert hatte. Sie ging auch mit ihrem Manne nach England und 1826 war ſie in Neapel engagirt.

Decachord, Zehnſaiter, iſt eine in Frankreich hier und da gebrauchte Guitarre mit 10 Saiten. In Form und Behandlungsart iſt der D. der gewöhnlichen Guitarre ganz gleich, nur daß der Körper etwas größer und namentlich das Griffbrett breiter iſt. Die tiefern Saiten, die nur für die Grundtöne benutzt werden, haben keine Bunde.

Decavanti, Giuſeppe, geb. zu Lugo im Kirchenſtaate im J. 1779, war an der Dresdner ital. Oper ein ſehr beliebter Sänger. Nach der Auflöſung derſelben

Digitized by Google

vor einigen Jahrzehenden kehrte er in sein Vaterland zurück, und seitdem schweigen die Nachrichten über ihn.

Decem, auch Decima, Dez und Dez wurde in der Orgel vor Alters die über der Octave des Prinzipals 8′ liegende Terzstimme genannt. Im Pedal hieß sie Decembaß.

Decima, s. Decime.

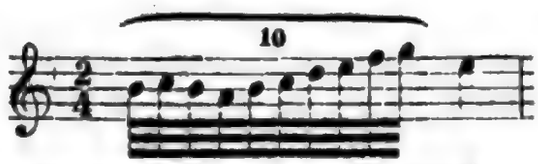
Decima quarta, ein Intervall von 14 Stufen, ist die von ihrem Grundton um eine Octave höher gerückte Septime. Nur im doppelten Contrapunkte wird zwischen der D. quarta und der gewöhnlichen Septime ein Unterschied gemacht, der Umkehrung wegen.

Decima quinta, ein Intervall von 15 Stufen ist die zweifache Octave, also z. B. der Raum vom großen C bis zum eingestrichenen c. — Auch eine Orgelstimme giebt es, die Decima quinta genannt wird und dasselbe bedeutet, was Super-Octave. Verstümmelte Benennungen für Decima quinta (in der Orgel) sind: Quindecime, Quintadezen und Quintez.

Decima tertia, ein Intervall von 13 Stufen, ist die von ihrem Grundton aus um eine Octave höher gerückte Sexte, also z. B. der Raum vom großen C bis zum kleinen a. Ueber die contrapunktische Behandlung dieses Intervalls s. Terzdecime.

Decime, lat. Decima, das Intervall von 10 diatonischen Stufen, z. B. vom großen C bis zum kleinen e; sie ist demnach nichts Anderes, als die von ihrem Grundton aus um eine Octave höher gerückte Terz, und wird auch in der Harmonie wie die Terz gebraucht. Nur im doppelten Contrapunkt wird die Decime nicht als Terz betrachtet, weil die Umkehrung einer Stimme in die Terz verschieden ist von der in die Decime, und in der Generalbaßschrift wird auch die Decime nicht mit 3, sondern mit 10 bezeichnet, wenn die None eine Stufe aufwärts geht.

Decimole, eine Notengruppe von 10 Tönen, der die Geltung von 8 Tönen gegeben ist, z. B.:



Hier werden die 10 Zweiunddreißigstel auf eine Viertel-Note gerechnet. Die darüber gesetzte Ziffer (10) bezeichnet die Gruppe deutlicher als eine Erweiterung der ursprünglichen 8 Noten die eigentlich nur zum Viertel gehören.

Decius, Nicolaus, von Walther unter dem Namen Dechius angeführt, war zu Anfang der Reformation Mönch, dann im Probst Kloster Stretterburg, und darauf, als er Protestant geworden, Schulkollege in Braunschweig an der St. Katharinen- und Aegidienschule. Endlich wurde er Prediger zu Stettin, als welcher er im J. 1524 starb, nach der Behauptung Einiger, von eifrigen Katholiken vergiftet. Man nennt ihn den Dichter und Componisten der Kirchenlieder: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „O Lamm Gottes, unschuldig". Auch stand er als Harfenspieler in hohen Ehren und soll überhaupt zur Beförderung der Kirchenmusik, besonders in Braunschweig sehr viel beigetragen haben.

Decke, wird zuweilen auch der Resonanzboden der Geigeninstrumente genannt.

Decker, Constantin, Componist und Pianofortevirtuos, geb. den 29. Decbr.

Digitized by Google

1810 zu Fürſtenau, einem Dorfe in der Mark Brandenburg. Seinen erſten wiſſenſchaftlichen und Muſikunterricht hatte er bei ſeinem Vater, der bald nach des Sohnes Geburt nach Stolp in Hinterpommern als Lehrer verſetzt worden war. Mit dem 11. Jahre ſpielte D. zuerſt öffentlich ein Klavierconcert von Field. Als er 13 Jahre alt war, kam er auf das Gymnaſium zu Cöslin, und blieb daſelbſt bis zu ſeinem 18. Jahre, wo er die Univerſität Berlin bezog. Hier ſtudirte er Alterthumswiſſenſchaft, Mathematik und Naturwiſſenſchaft, that aber auch alles Mögliche, um in der Muſik weiter zu kommen; doch konnte er eigentlichen Unterricht in den verſchiedenen Kunſtzweigen nicht nehmen, da ihm die Mittel gebrachen, und er ſelber ſich durch Lectioniren nothdürftig erhalten mußte; deſto fleißiger betrieb er das Selbſtſtudium der Kunſt, und verſäumte auch keine Gelegenheit, wo er durch Hören guter Sachen und Künſtler ſeinen Geſchmack bilden und ſeinen muſikaliſchen Geſichtskreis erweitern konnte. Schlechte pecuniäre Verhältniſſe, eine unglückliche Liebe, und der Zwieſpalt, hervorgerufen durch ſeine Neigung für die Kunſt und die Abneigung ſeines Vaters gegen ſie als Conſtantin's Lebensberuf, drückten dieſen darnieder und beſtimmten ihn endlich, Berlin nach abſolvirten Studien zu verlaſſen und eine Hauslehrerſtelle in ſeiner Heimath anzunehmen. Als er nach Verlauf dreier Jahre wieder nach Berlin zurückkehrte (im J. 1835) und ſein Examen als Schulamts-Candidat zu machen im Begriff war, erwachte, angeregt durch einige neue Bekanntſchaften mit Muſikern und Muſikfreunden, ſeine Neigung zur Kunſt wieder mit aller Stärke, und jetzt, alle Rückſichten bei Seite laſſend, widmete er ſich ganz und ausſchließlich der edlen Muſica. Seit dieſer Zeit hat er nun mancherlei componirt und auch einige Reiſen gemacht, auf denen er ſich als tüchtiger Spieler von klaſſiſchen Pianofortеſachen Anerkennung erworben hat. Ob er augenblicklich noch in Berlin lebt, vermögen wir nicht mit Beſtimmtheit anzugeben. Erſchienen ſind von ihm: Lieder und Geſänge, Pianofortеſachen, (u. A. eine große Sonate in F moll), ein Streichquartett u. ſ. w. — Die Opern: „die Gueuſen in Breda" und „Giaffir, der Weiberfeind", in den Jahren 1837 und 38 componirt, ſind unſers Wiſſens wohl noch nicht aufgeführt worden.

Declamando, (ital.), deklamirend, bezeichnet in der Vokalmuſik einen mehr ſprechenden als ſingenden Vortrag, d. h. einen Vortrag, bei dem der Sinn des Worttextes in voller Schärfe hervorgehoben, und wo der Hauptaccent auf den oratoriſchen und weniger auf den muſikaliſchen Ausdruck gelegt werden ſoll.

Declamation, iſt im Allgemeinen in der muſikaliſchen Kunſt das Verbinden des Wortausdrucks mit dem muſikaliſchen Ausdruck, und im Beſondern die Art und Weiſe, wie eine in Worten und Tönen dargeſtellte Gefühlsſituation wiedergegeben wird. Letzteres bezieht ſich hauptſächlich auf den Sänger, während Erſteres auch dem Componiſten gilt, der ohne Beobachtung einer richtigen Declamation in genanntem Sinne kein charakteriſtiſches Geſangſtück wird liefern können.

Decortis, Louis, Profeſſor des Violoncello am Conſervatorium zu Lüttich, geb. in dieſer Stadt den 15. Septbr. 1793, erhielt von ſeinem Vater, einem tüchtigen Violoncell-Spieler, den erſten Unterricht auf dieſem Inſtrumente, und ging dann nach Paris, wo er nach und nach unter der Leitung von Hus-Desforges, Benazet Norblin ſtudirte. Als Virtuos und Lehrer wird er von ſeinen Landsleuten ſehr

Digitized by Google

gehörige. Sie hat mit Island 2½ Mill. Einwohner, worunter mit Einschluß d. Militärs, Beamten, Kaufleute 2c. 6 Mill.

Dänemark, (Joh. Ulrich), englischer Schriftsteller, wurde 1711 geboren. Sein Vater war Bischof von Drontheim in Norwegen. Er starb 1760 als Mitglied des Unterhauses.

Dänemarck, (Joh. Albrechtsen), Professor, ist als Dogmatiker von Grundtvig's Richtung. Er wurde 1825 geboren, ward 1850 Professor der Theologie, 1854 Mitglied des Volksthings und 1855 Mitglied des Reichsraths. Er hat sich durch Streitschriften (1856) gegen Professor Martensen, bei welchem Streit sich viele gegen ihn erklärten, bekannt gemacht.

Dänisch, (Land), Dänemark, Dänemarck, Dänemarken, Dänemarkia, Dänemarkien, Dänemarkis, Dänemarkisch, Dänemarkisch-Land, Dänemarkisch-Reich, Dänemarkisch-Reich, Dänemarkisch-Reich

am 2. Juli (Separat) an den ganzen Bund zu Nürnberg, und dem Bund auch ein Schreiben an den Kaiſer, worin er ihn bittet, ihn in ſeinen Schutz zu nehmen. Auch gaben ihm Ende des Monats Juli die Herzoge Ernſt von Sachſen-Gotha und Bernhard von Sachſen-Weimar, ſowie der Landgraf Philipp von Heſſen-Rheinfels in ihr Territorium „Geleit“ ausweiſen, welches ihm auch geleiſtet wurde.

Nach Baden war K. am 29. Juli 1620 gekommen.

Ueber ſeine Reiſe durch Baden, Württemberg und Bayern ſind uns keine Nachrichten erhalten.

Augsb. Ordinari-Poſtzeitung, 31. Julius bis 31. Auguſt, 2. Sept. 1620 (in Augsburg). Ueber K.'s Aufenthalt in Augsburg ſind uns keine Nachrichten erhalten. Die Poſtzeitung ſagt nur, daß K. am 31. Auguſt Augsburg verlaſſen habe. Wenn aber Khevenhiller, Annales Ferdinandei, Tom. XII, p. 1620, ſagt, K. habe ſich in Augsburg 14 Tage aufgehalten, ſo iſt dies unrichtig.

Augsb. Ordinari-Poſtzeitung, 31. Auguſt, 2. Sept. 1620 (in Augsburg). K. reiſte mit Markgraf Georg Friedrich, Herzog Friedrich von Württemberg-Mömpelgard, ſowie mit Herzog Ludwig Philipp von Pfalz-Simmern, der ihn bis Ulm begleitete, von Augsburg ab. Ueber Ulm, Biberach, Ravensburg, Lindau, Bregenz, Feldkirch, Chur, Ragatz, Sargans, Wallenſtadt, Zürich, Baden, Brugg, Aarau, Solothurn, Biel, Neuenſtadt, Neuchâtel, Yverdon, Lauſanne, Genf, Nyon, Rolle, Morges, Lauſanne, Freiburg, Bern, Aarau, Zofingen, Sempach, Luzern, Zug, Zürich, Rapperſchwyl, Wallenſtadt, Sargans, Ragatz, Chur, Feldkirch, Bregenz, Lindau, Ravensburg, Biberach, Ulm, Günzburg, Augsburg, Dachau, München, Freiſing, Landshut, Straubing, Deggendorf, Vilshofen, Paſſau, Linz, Enns, Mölk, Stein, Krems, Tulln, Wien, Schwechat, Bruck a. d. Leitha, Hainburg, Preßburg, Komorn, Raab, Steinamanger, Güns, Wien, Neuſtadt, Wiener-Neuſtadt, Mödling, Wien, Krems, Mölk, Amſtetten, Enns, Linz, Paſſau, Vilshofen, Deggendorf, Straubing, Landshut, Freiſing, München, Dachau, Augsburg, Günzburg,

Lexicon, das, Verlag, Brockhaus & Avenarius, gegr. als Handlung 1808, Buchhandlung 1810, in Leipzig, Markgrafenstraße 3, Ecke Querstraße. Inhaber: Friedrich Arnold Brockhaus, geb. 4. Mai 1800 in Amsterdam, Sohn des Begründers Friedrich Arnold Brockhaus († 20. Juli 1823), Vorsteher des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig 1848—49, Mitglied der Ersten Kammer des Königreichs Sachsen 1850—51.

Lexicon, das, Verlag, Hermann Schmidt, gegr. 1. Januar 1880, in Berlin, Schöneberg, Hauptstraße 58. Inhaber: Hermann Schmidt, geb. 1. Juli 1850 in Berlin, Mitinhaber der Firma Schmidt & Günther, Verlag, Leipzig, Poststraße 3, 1875—79, Inhaber der Firma Hermann Schmidt, Verlag, Berlin, Schöneberg, Hauptstraße 58, seit 1880, Mitglied des Vereins der Buchhändler zu Berlin 1875—79, Vorsteher desselben 1879—80, Mitglied des Ausschusses des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig 1879—80, Mitglied der Ersten Kammer des Königreichs Sachsen 1880—81, Mitglied des Reichstags 1881—87, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1882—88, Mitglied des Deutschen Reichstags 1884—87, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1888—93, Mitglied des Deutschen Reichstags 1890—93, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1893—98, Mitglied des Deutschen Reichstags 1893—98, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1898—1903, Mitglied des Deutschen Reichstags 1898—1903, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1903—08, Mitglied des Deutschen Reichstags 1903—08, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1908—13, Mitglied des Deutschen Reichstags 1908—13, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1913—18, Mitglied des Deutschen Reichstags 1913—18, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1918—21, Mitglied des Deutschen Reichstags 1918—21, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1921—23, Mitglied des Deutschen Reichstags 1921—23, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1923—25, Mitglied des Deutschen Reichstags 1923—25, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1925—28, Mitglied des Deutschen Reichstags 1925—28, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1928—30, Mitglied des Deutschen Reichstags 1928—30, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1930—32, Mitglied des Deutschen Reichstags 1930—32, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1932—34, Mitglied des Deutschen Reichstags 1932—34, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses 1934—36, Mitglied des Deutschen Reichstags 1934—36, Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses

geſuchteſte Violin-Lehrer ſeiner Vaterſtadt wurde. Ehe er aber ſo weit kam, hatte er viel zu kämpfen, und wußte namentlich, um exiſtiren zu können, Tanzmuſik machen. Durch aufmerkſames Leſen theoretiſcher Schriften gewann er auch die Fertigkeit zu componiren, und hat in Lüttich und Brüſſel einige recht niedliche Sachen publicirt, z. B. Duo's und Etuden für Violine, Tänze u. ſ. w. Geſt. iſt er zu Huy im Jahre 1835, und hat einen Sohn hinterlaſſen, der in Huy Buchdrucker iſt, und nebenbei ein vorzügliches Talent auf der Flöte beſitzt, auch für dieſes Inſtrument Variationen, Tänze u. ſ. w. componirt hat.

Delicāto, delicatamente, iſt eine Vortragsbezeichnung, welche ein zartes, fein ſchattirtes Spiel verlangt. Der Ausdruck „con delicatezza" (ſ. Con) bedeutet daſſelbe.

Delitz, (....), ein geſchickter Orgel- und Klavierbauer, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. in Danzig, und war ein Schüler des berühmten Hildebrandt, der wiederum den berühmten Silbermann zum Lehrmeiſter gehabt hatte. Zeugniſſe ſeiner Geſchicklichkeit geben die Orgeln in der Marienkirche zu Thorn, in der Kirche zum heil. Leichnam, in der zum heil. Geiſt und in der Pfarrkirche zu Danzig. Einige behaupten auch, daß er der eigentliche Erfinder des Clavecin royal (ſ. d.) ſei, welches Wagner nur verbeſſert habe.

Dellamaria, oder **Della Maria**, Domenico, ein gegen Ende des 18. Jahrh. ungemein beliebter Operncomponiſt, geb. in Marſeille im Jahre 1764 von italieniſchen Eltern. (Nach Einigen waren ſeine Eltern Franzoſen, und ſein eigentlicher Name Lamarie, den er ſpäter italieniſirt habe). Schon ſehr frühzeitig zeigte er vortreffliche Anlagen für die Muſik, und überließ ſich ſeiner Neigung zum Produciren, ohne aber dabei gründliche und umfaſſende Studien gemacht zu haben. In ſeinem 18. Jahre hatte er ſchon eine Oper componirt, die in Marſeille mit Beifall aufgeführt wurde, und in der Meinung, daß es ihm nun gar nicht fehlen könne, ging er nach Italien, nicht um dort zu lernen, ſondern um im Lande des Geſanges ſich Lorbeern zu holen. Hier kam er aber zur Einſicht, daß, um wahrhaft Bedeutendes zu leiſten, auch das größte Talent der gründlichen Ausbildung nicht entbehren könne, und daß er bei Weitem noch nicht genug gelernt habe, um mit den Maeſtri, denen er ſich vorher ebenbürtig glaubte, nur im Entfernteſten concurriren zu können. Mit allem Eifer ging er daher an die Ergänzung des ihm Fehlenden, und ſtudirte während ſeines zehnjährigen Aufenthaltes in Italien die Wiſſenſchaft der Muſik mit allem Ernſt und Eifer. Von ſeinen verſchiedenen Lehrern hatte beſonders Paiſiello eine große Zuneigung zu ihm gefaßt, und war es auch unter deſſen Leitung, daß er 6 komiſche Opern ſchrieb, von denen drei mit Beifall aufgeführt wurden, und von denen er ſelbſt dem Maestro di Capella den meiſten Werth beilegte. Im J. 1796 kam er nach Paris. Hier kannte ihn Niemand; aber die Liebenswürdigkeit ſeines Weſens erwarb ihm bald Freunde, und ebnete ihm die Schwierigkeiten, die ſich meiſt immer dem aufſtrebenden Talent entgegenſtellen. Unter denen, die ihn lieb gewonnen hatten, war auch der Dichter Duval, welcher ihm das Libretto des Prisonnier zur Compoſition anvertraute. In Zeit von acht Tagen hatte D. die Muſik fertig, die Oper wurde aufgeführt, und der Erfolg war ein ſo ungemeiner, daß D's. Vogue für Paris entſchieden war. Seine beiſpielloſe Leichtigkeit im Produciren befähigte

Digitized by Google

ihn, in dem Jahre 1798 (wo der Prisonnier erschien) noch die drei Opern: l'Oncle Valet, le vieux Château und l'Opéra comique auf die Bühne zu bringen, — Erzeugnisse, welche durch ihre Natürlichkeit und Anmuth Alles bezauberten. Bis zum April des Jahres 1800 schrieb er ferner noch: Jacquot, la Maison du Marais, la fausse Duègne, le Général Suédois und la Cabriolet jaune, deren Aufführung er aber zum Theil nicht mehr erlebte, denn ganz plötzlich, als er von einer lustigen Gesellschaft nach Hause ging, überraschte ihn der Tod auf der Straße, am 19. April 1800. Ganz Paris vernahm mit Schmerz die Nachricht vom Verluste Desjenigen, der sich in kurzer Zeit zum allgemeinen Lieblinge gemacht hatte, und dessen Weisen in aller Munde waren. In der That verdiente er auch diese Zuneigung; denn in allen seinen Sachen herrscht eine ungemein wohlthuende Heiterkeit, sein Styl vereinigte italienischen Wohllaut mit französischem Esprit, und sein dramatischer Ausdruck zeigte Wahrheit und Natur. Daß er keiner großen Conception fähig war, mitunter sich an Fremdes anlehnte, und sich auch zuweilen selber wiederholte, ist ihm freilich auch vorzuwerfen, doch thut das seinem im ganzen höchst liebenswürdigen Talente keinen Eintrag.

Deller, Florian, ein Würtemberger von Geburt, war seit 1760 Hofcomponist in Stuttgart, und schrieb als solcher die Musik zu den Balleten „Orpheus und Euridice", „der Sieg Neptun's", „Pygmalion", „die beiden Werther", einige komische Opern, z. B. la Contessa per amore, sowie viele Kirchen- und Instrumentalsachen. Trotzdem, daß er mit vieler Ueberlegung arbeitete, war sein Styl doch fließend und gefällig. Im J. 1770 hielt er sich in Ludwigsburg auf, suchte aber nach der Zeit sein Glück in Wien, und ging von da, wahrscheinlich weil er keine günstige Aussicht für sich sah, nach München. Während der Composition einer Messe, die er im Auftrage der Kurfürstin von Baiern arbeitete, überfiel ihn ein hitziges Fieber, und da er zu arm war, um in seiner Behausung ordentliche Pflege haben zu können, so wurde er in's Kloster der barmherzigen Brüder gebracht, wo er im Jahre 1774 als ein Mann noch in seinen besten Jahren starb. Man giebt ihm Schuld, daß er durch den übermäßigen Genuß geistiger Getränke seine Gesundheit zerrüttet habe.

Delmotte, Henri Florent, geb. zu Mons in Belgien im J. 1799, und gest. in selbiger Stadt den 9. März 1836 als Notar und Stadtbibliothekar. Unter seinen literarischen Arbeiten ist für den Musiker die Monographie: Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orlando de Lassus, von Interesse.

Delusse, (spr. Delüss'), Charles, geboren zu Paris im J. 1731, kam im J. 1758 als Flötist in das Orchester der Opéra-comique. Er hat für Flöte mehrere Sonaten, Divertissements, Duetten u. s. w. componirt, und auch eine komische Oper l'Amant Statue ist von ihm aufgeführt worden. Auch war er Fabrikant von Holzblasinstrumenten, und namentlich waren seine Flöten und Oboen sehr geschätzt. Im J. 1780 baute er eine Flöte, flûte harmonique von ihm genannt, welche aus zwei Flûtes à bec in einem Körper vereinigt bestand, und auf der man zweistimmig blasen konnte. Noch ist zu bemerken, daß D. im J. 1765 in den Mercure einen Aufsatz einrücken ließ, dessen Zweck der Vorschlag war, die Benennungen der Tonleiter-

Digitized by Google

Stufen durch die Silben ut, re, mi u. ſ. w. abzuſchaffen, und dafür Vokale und Diphtongen zu gebrauchen. Sein Syſtem hat keine Verbreitung gefunden.

Démancher, (ſpr. demangſcheh), nennen die Franzoſen das Verändern der Lagen (Applicaturen) beim Spiel der Geigen und Lauteninſtrumente.

Demande, (ſpr. demangd'), iſt der franzöſiſche Name für den Führer (ſ. d.) in der Fuge.

Demantius, Chriſtoph, geb. zu Reichenberg 1567, war von 1596 an Cantor in Zittau, erhielt aber 1607 den Ruf als Cantor nach Freiberg, wo er am 10., oder nach Andern am 20. April des Jahres 1643 geſtorben iſt. Er war ein fleißiger Componiſt, und hat viele geiſtliche und weltliche Lieder, größere Kirchenſtücke, auch deutſche und polniſche Tänze, ſowie eine theoretiſch-praktiſche Anweiſung zum Singen unter dem Titel: Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodatae u. ſ. w. verfaßt. Letzteres Werk iſt im Jahre 1607 in Nürnberg erſchienen, und hat bis zum Jahre 1671 an zehn Auflagen erlebt. Seine 1620 zu Freiberg erſchienenen Threnodien (Klagelieder) ſind beſonders bemerkenswerth wegen der darin enthaltenen Kirchenmelodien: „Freu' dich ſehr, o meine Seele" und „Von Gott will ich nicht laſſen". Ob er aber der wirkliche Componiſt dieſer letztern Melodie iſt, muß unentſchieden bleiben, weil dieſelbe ſich ziemlich gleichlautend ſchon in dem 1603 zu Cöln erſchienenen Thesaurus harmonicus von Beſardus zu dem Texte: Ma belle, si ton âme se sent etc., befindet.

Demar, Sebaſtian, geb. zu Würzburg den 29. Juni 1763, hatte zum erſten Lehrer in der Compoſition den Muſikmeiſter am Straßburger Münſter, Richter. Nachdem er drei Jahre lang Lehrer und Organiſt zu Weiſſenburg geweſen war, ging er nach Wien, und von da zur Vollendung ſeiner Studien nach Italien. Endlich kam er nach Frankreich und fixirte ſich in Orleans, wo er um 1830 noch am Leben war. Er hat Kirchenſachen, Sinfonien, Concerte für verſchiedene Inſtrumente, Streichquartetten, Duetten für verſchiedene Inſtrumente, Militärmuſiken, Sonaten u. ſ. w. componirt, und Schulen für Violine, Pianoforte und Clarinette herausgegeben. Auch ſoll er drei Opern componirt haben, von dieſen iſt aber nichts bekannt geworden.

Demar, Joſeph, Bruder des Vorigen, geb. im Jahre 1774 zu Gauaſchach in Franken, hatte den Concertmeiſter Lorenz Joſeph Schmitt in Würzburg zum Lehrer im Violinſpielen, und war in der Kapelle der genannten Stadt im Jahre 1812 als Violiniſt angeſtellt (nach Andern ſchon im Jahre 1790). Er hat vielerlei für ſein Inſtrument componirt, und auch eine Schule für daſſelbe verfaßt. Man rühmte ſein Spiel als ſehr vorzüglich.

Demar, Thereſe, Tochter des Sebaſt. D., war eine geſchickte Harfenſpielerin, und iſt in Paris geboren, wo ſie auch Nadermann's Unterricht genoß, und in den Jahren 1868 und 1809 als Kammervirtuoſin der Kaiſerin Concerte gab. Sie hat ungefähr 30 Werke verſchiedener Art für ihr Inſtrument componirt und veröffentlicht.

Demelius, Chriſtian, geb. zu Schlettau, einem Städtchen bei Annaberg, am 1. April 1643. Sein Vater war Brauer, dabei aber großer Muſikfreund, und ließ den Chriſtian beim Organiſten Chriſtoph Knorr den erſten muſikaliſchen Unterricht nehmen. Weitere Ausbildung erhielt er auf den Schulen in Zwickau und Nordhau-

Digitized by Google

ſen, und 1666 während ſeiner Studien an der Univerſität Jena, wo er namentlich bei Adam Dreſen die Compoſition ſtudirte. Im J. 1669 wurde er in Nordhauſen Cantor, und hatte dieſes Amt bis zu ſeinem Tode inne, der den 1. Nov. des Jahres 1711 erfolgte. Er hat viel für die Kirche componirt, darunter die im Jahre 1700 erſchienene Sammlung vierſtimmiger Motetten anzuführen iſt, und hat auch für die Gemeinden in Nordhauſen im Jahre 1685 ein Geſangbuch herausgegeben, das viele Auflagen erlebt hat. Ferner hat man von ihm ein theoretiſches Werk: Tirocinium musicum, exhibens musicae artis praecepta tabulis synopticis inclusa etc.

Demi-bâton, (ſpr. Demih-batong), der franzöſiſche Name für das Zeichen der Zweitakt-Pauſe.

Demi-jeu, (ſpr. Demih-Schöh), ſetzen die Franzoſen in Inſtrumentalſtimmen zuweilen für Mezza voce, mit halber Stimme, halb ſtark.

Demi-mésure, od. **demi-pause**, (ſpr. —meſühr, —pohſ'), heißt im Franzöſiſchen die halbe Taktpauſe.

Demi-soupir, (ſpr. — ſupihr), der franz Name für die Achtelpauſe.

Demi-ton, (ſpr. —tong), der franzöſiſche Name für den halben Ton; jedoch wird häufiger der Ausdruck Semiton (vom lat. Semitonus gebraucht.

Demmler, Johann Michael, geb. zu Großaltingen in Baiern und geſt. als Organiſt an der Domkirche zu Augsburg im J. 1784 in noch nicht vorgerücktem Alter, war ein Schüler von Giulini und ſeiner Zeit ein geſchätzter Orgel-, Klavier- und Violinſpieler. Er hat eine Oper: „Deucalion und Pyrrha", einige konzertirende Sinfonien und Klavierſachen komponirt, von denen aber wohl kaum Etwas gedruckt iſt.

Demodöcus, ein Dichter und Muſiker des griechiſchen Alterthums, der noch vor Homer lebte. Er war aus Corcyra gebürtig und ein Schüler des Automedes. Sein Inſtrument war die Phorminx.

Demoiſelles nennen die Franzoſen auch die Abſtrakten (ſ. d.) in der Orgel.

Deneufville, (ſpr. Deneufwill'), Jean Jacques, der Sohn eines franzöſiſchen Kaufmanns, aber geb. zu Nürnberg am 5. Octbr. 1684, ſtudirte bei dem berühmten Pachelbel das Klavierſpielen und die Kompoſition und unternahm dann zu ſeiner weitern Ausbildung im J. 1707 eine Reiſe nach Italien, wo er zwei Jahre blieb und in Venedig auch ſein erſtes Werk (IV Encomia oder Hymnen) herausgab. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er an einer Vorſtadt-Kirche als Organiſt angeſtellt. Leider vereitelte der Tod, der ihn ſchon am 4. Auguſt des Jahres 1712 hinwegraffte, die großen Hoffnungen, die ſeine Mitbürger ſich von ſeinem bedeutenden Talente machten. Erſchienen ſind von ihm außer dem oben angeführten Werke noch einige geiſtliche Kompoſitionen und Klavierſtücke.

Denis d'or, ein Klavierinſtrument mit einem Pedale, 1730 erfunden vom Paſtor Procopius Diviß (auch Diwiß und Diwiſch geſchrieben) zu Prendnitz bei Znaim in Mähren. Es war fünf Fuß lang und 3 Fuß breit, mit 790 Saiten bezogen, deren Ton 130 Mal verändert werden konnte und die ſo eingerichtet waren, daß man ſie trotz ihrer großen Zahl in verhältnißmäßig kurzer Zeit zu ſtimmen vermochte. Man konnte auf dem D. die Töne faſt aller Saiten- und Blasinſtrumente nachahmen; zugleich war ein ſchlechter Spaß daran angebeacht, indem der Spieler mitunter einen

Digitized by Google

elektrischen Schlag bekam. Der Erfinder hat nur ein einziges solches Instrument verfertigt, welches der Prälat von Bruck, Georg Lambeck, an sich brachte, und sogar zu dessen Spiele einen eignen Tonkünstler unterhielt.

Denis, Pietro, Musikmeister am Damenstifte in St. Cyr (um 1780), und Lehrer der Mandoline in Paris, war in der Provence geb., hat mehrere theoretische und praktische Werke herausgegeben, z. B. eine Mandolin-Schule, eine Methode, um leicht zu singen und die Elemente der Musik zu erlernen, Stücke für Mandoline; ferner hat er auch den Gradus ad Parnassum von Frey in's Französische übersetzt, welche Arbeit aber nur mittelmäßig sein soll.

Denner, Johann Christoph, der Erfinder der Clarinette, geb. am 13. August 1655 zu Leipzig, von wo er aber als achtjähriger Knabe schon mit seinem Vater nach München zog. Dieser trieb das Horndreher-Handwerk und auch Johann Christoph arbeitete in dieser Profession. Sie wurde ihm bald zu einförmig; er legte sich auf die Fabrikation von Flöten und anderen Blasinstrumenten und seine Erzeugnisse dieser Art wurden nach und nach sehr gesucht. Hier ist zu bemerken, daß er in der Musik keinen eigentlichen Unterricht erhielt, es aber doch durch angebornes Talent und durch Fleiß zu einer hübschen Fertigkeit auf mehreren Instrumenten brachte. Die Clarinette erfand er im J. 1700 (nicht, wie Einige setzen, schon 1690) und die erste Idee dazu kam durch die Schallmey, mit deren Verbesserung er sich beschäftigt hatte. Noch ist seine Erneuerung und Verbesserung der alten Stock- und Raketenfagotte zu erwähnen; diese Instrumente haben jedoch, durch die physische Anstrengung, welche deren Behandlung erfordert, sich nicht verbreitet, und sind heutzutage ganz vergessen. — D. starb nach einem thätigen Leben den 20. April 1707; seine in Nürnberg begründete Blasinstrumentenfabrik übernahmen seine Söhne, und wußten sie bis auf die neueste Zeit in gutem Ansehen zu erhalten.

Denninger, Johann Nepomuk, war um 1788 Musikdirektor in Oehringen, und als Klavier- und Violinvirtuos, sowie als Componist ziemlich geschätzt. Erschienen sind von ihm zwei Klavier-Concerte und mehrere Sonaten für Klavier mit Violin- und Violoncellbegleitung. Von seinen Kirchencompositionen, darunter die Messen gerühmt werden, ist nichts im Druck erschienen.

Dentice, (spr. Dentitsche), Fabricio, ein Componist aus Neapel, der aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Rom lebte. Im J. 1580 erschienen von ihm in Venedig fünfstimmige Motetten; auch befindet sich im Archive der sixtinischen Kapelle ein Miserere von ihm, welches ursprünglich für sechs Stimmen componirt ist, später aber von Mich. Pacini für vier Stimmen arrangirt wurde, und dem Maria Nanini Zwischen-Versetten beigefügt hat. Auf der Bibliothek des Pariser Conservatoriums befinden sich ebenfalls Motetten von D. — Sein Bruder, Scipione D., war ebenfalls ein ausgezeichneter Componist, und hat in Venedig fünfstimmige Madrigalen und Motetten herausgegeben.

Denzi, Antonio, ital. Componist und Sänger, war im J. 1724 in Prag bei der ital. Oper des Grafen Sporck engagirt, und wurde von diesem im J. 1727 mit der Direktion des Instituts betraut; der Luxus in der Ausstattung u. s. w., den D. entfaltete, war aber so groß, daß des Grafen Vermögensumstände es nicht aushielten

Digitized by Google

und er die Oper aufgab. Nun übernahm sie D. auf eigene Rechnung; aber die Geschäfte gingen schlecht, und er verlor einen großen Theil seiner Vermögens. Da kam er auf die Idee, auf den Patriotismus der Böhmen zu speculiren, und componirte eine Nationaloper, oder vielmehr eine Oper mit einem zu Grunde gelegten nationalen Stoffe, „Praga nascente da Libussa e Primislao“. Er hatte sich in seiner Speculation nicht verrechnet; denn die Oper, nachdem sie im Jahre 1794 zum ersten Male gegeben worden war, erlebte zahllose Wiederholungen und brachte ihm mehr ein, als er je verloren hatte. — Man wirkt nicht, ob und wie lange D. in Prag gebliben, und wann er gestorben ist.

Derckum, Franz, geb. im Jahre 1819 in Köln, studirte unter Friedrich Schneider in Dessau Composition, und lebt jetzt in seiner Vaterstadt als Lehrer am daſigen Conservatorium und als Director eines Gesangvereins. Er ist ein achtungswerther Musiker, und hat Ouverturen, Streichquartette, vierstimmige Gesänge rc. componirt.

Dereşis, (fpr. Dereschis), Gaudenzio, geb. zu Agnona bei Varallo im J. 1747, machte seine ersten musikalischen Studien auf dem Seminar zu Varallo unter der Leitung des Kanonikus Cemola, ging dann nach Borgo-Sesia, wo sein Oheim Joseph D. ihn in der Composition unterwies, und wurde endlich Kapellmeister an einer Kirche zu Jvrea. In diesem Orte ist er auch im J. 1816 gestorben. Man rühmt seine im Manuscript hinterlassenen Kirchensachen.

Dereşis, Luca, der Vetter des Vorigen, geb. zu Agnona im J. 1748, studirte die Musik in Bologna, und wurde Kanonikus und Kapellmeister in Borgo-Sesia, wo er den 30. Aug. 1805 an den Folgen eines Sturzes vom Pferde gestorben ist. Er hat Messen, Motetten und sonstige Kirchensachen componirt.

Derivis, (.....), franzöſischer Violinspieler, geb. in einem Dorfe in der Nähe von Lüttich im J. 1781, trat in's Pariser Conservatorium und hatte daſelbſt bei Rieher Gesangunterricht. 1803 debutirte er als „Sauvator“ in der Zauberflöte, und von 1805 bis 1838 hatte er an der großen Oper alle ersten Baßpartien inne. Nach dieser Zeit ging er sich von den genannten Institut zurück, und gab in den Provinzstädten Frankreichs Vorstellungen. 1834 sang er noch in Antwerpen. Seine Stimme war mächtig, aber von keiner Biegsamkeit, und man warf ihm vor, daß er etwas roh gesungen habe. — Seine Frau, eine geborne Mlle. Naudet, debutirte an der großen Oper im J. 1804, erhielt aber nur einen mittelmäßigen Beifall, und gab dann Zeit darauf die Bühnen-Carrière auf. Sie starb zu Paris im J. 1816. — Sein Sohn, geb. zu Paris im Jahre 1809, ist ebenfalls Violinspieler, und debutirte mit großem Erfolge im J. 1831 an der großen Oper, wo er noch in demſelben Jahre engagirt wurde. Ob er gegenwärtig noch in seiner Stellung, können wir nicht angeben.

Dos, ist der durch ein tonerzeugtes Ton D, welcher in unſeren temperirten Tonsystemen mit dem Ton Cis gleich klingt.

Desarzus, Xavier, geb. zu Ancona um 1768, war als Knabe in Chören der Kathedrale der genannten Stadt, und nachdem in der Revolution die Kirchen geschlossen waren, ging er nach Paris, und trat als Chorist bei der großen Oper ein. Er war nach einiger Zeit des Theaterlebens überdrüſſig, und warf sich auf das Studium der Harfe. Nach zwei Jahren wurde er einer der geschicktesten Lehrer auf diesem Instrument, und gab bis in's Jahr 1839 Unterricht. Unter seinen Schülern

ist besonders sein Sohn anzuführen, der erst an der Opéra-comique als Harfenist angestellt war, dann nach Berlin ging, und sich Ende des Jahres 1832 in Brüssel niederließ. Desargus der Vater hat auch für sein Instrument componirt, und zwar Sonaten, Fantasien, Variationen u. s. w., ungefähr 25 Opera; auch hat er eine Harfenschule herausgegeben, die mehrere Auflagen erlebt hat.

Desaugiers, (spr. Desoschieh), Marc Antoine, geb. zu Fréjus im J. 1742, erlernte die Musik ganz ohne Unterweisung, wie man sagt. Im J. 1774 kam er nach Paris, und trat daselbst mit einer Uebersetzung von Mancini's Werk über den Figuralgesang auf; nachher ließ er eine beträchtliche Menge größerer und kleinerer Opern folgen, — z. B. le petit Oedipe; Erixène, ou l'amour enfant; les deux Sylphides; les Jumeaux de Bergame; l'Amant travesti; le Médecin malgré lui; les Rendez-vous; — die zumeist vielen Beifall fanden durch ihre Natürlichkeit und ungezwungene Heiterkeit, über denen man das Mangelhafte von D's. musikalischer Ausbildung vergaß. Mit Gluck und Sacchini lebte er in guter Freundschaft, und zur Todtenfeier für den Letztern componirte er ein Requiem, welches sehr gefiel. Die Grundsätze der französischen Revolution fanden an ihm einen begeisterten Anhänger, und zur Feier der Einnahme und Zerstörung der Bastille hatte er eine Art Cantate, von ihm Hierodrama genannt, componirt, welche in der Notre-Dame-Kirche aufgeführt wurde. Gestorben ist er zu Paris den 10. Septbr. 1793, und hat eine große Oper „Belisar" im Manuscript hinterlassen, zu der sein Sohn, nachheriger Legations-Secretär in Dänemark, das Libretto verfaßt hatte.

Desbrosses, (spr. Däbross'), Robert, geb. 1719 zu Bonn, trat im J. 1743 bei der Comédie-italienne in Paris als Sänger ein, und wirkte an diesem Institut bis zum J. 1764. Er hat auch die komischen Opern: les Soeurs rivales, le bon Seigneur, les deux Cousines, und das Divertissement le Mai componirt. Weder als Sänger noch als Componist war er besonders ausgezeichnet. Gestorben ist er zu Paris im J. 1799. — Seine Tochter, Marie D., geb. zu Paris im Jahre 1763, war Sängerin, debutirte in ihrem 13. Jahre an der Comédie-italienne, und wurde bald darauf engagirt. Ihre theatralische Laufbahn war eine sehr lange, denn sie zog sich erst im J. 1829, also nach 53jährigem Comödiespielen, von der Bühne zurück. Sie war ein brauchbares, aber kein bedeutendes Mitglied der Pariser komischen Oper.

Descartes, (spr. Däkart'), oder Cartesius, René, der berühmte Philosoph und Mathematiker, geb. zu La Haye in der Touraine den 31. März 1596, und gestorben in Stockholm den 10. Febr. 1650, hat sich auch in verschiedenen Schriften mit der Musik beschäftigt, z. B. in seinem Compendium musices, welches im J. 1650 (nach seinem Tode) in Utrecht erschien, in seinem Traktat „De homine" und in seinen 1682 zu Amsterdam erschienenen „Episteln". Seine Untersuchungen erstrecken sich zumeist auf das Musikalisch-Mathematische und Physikalische, auf den Ton, auf die Entstehung desselben, auf die Schwingungen der Saiten u. s. w.

Des dur, ist diejenige der 24 Tonarten unsers heutigen Tonsystems, welche den Ton Des zum Grundton hat; ihre Vorzeichnung besteht in fünf b oder Erniedrigungszeichen vor den Tönen H, E, A, D und G, welche also eben durch diese Erniedrigung B, Es, As, Des und Ges heißen.

Digitized by Google

Zedlitz, 1. Landschaft.

Zedlitz, Adolf, Baron Zedlitz-Leipe, ist der 3. (?) Sohn des auf dem Schlosse „Zu Zedlitz" (s. d.) geborenen Freiherrn Wilhelm von Zedlitz-Leipe, Majoratsherrn auf Leipe, Kreis Militsch, und dessen Gemahlin Ernestine, geb. Freiin von Seherr-Thoß, Tochter des Majors, Adolfs von Seherr-Thoß, Ritters des Ordens pour le mérite, Chefs des Kürassier-Regiments Nr. 6 (s. d.). Seine Geburt fällt in das Jahr 1790. Er trat in die Armee, wurde Offizier und nahm an den Feldzügen 1813—15 theil. Nachdem er 1815 Rittmeister geworden war, verließ er 1817 den Militairdienst.

Zedlitz, Adolf, Baron Zedlitz-Leipe, ist der 3. (?) Sohn des auf dem Schlosse „Zu Zedlitz" (s. d.) geborenen Freiherrn Wilhelm von Zedlitz-Leipe, Majoratsherrn auf Leipe, Kreis Militsch, und dessen Gemahlin Ernestine, geb. Freiin von Seherr-Thoß, Tochter des Majors, Adolfs von Seherr-Thoß, Ritters des Ordens pour le mérite, Chefs des Kürassier-Regiments Nr. 6 (s. d.). Seine Geburt fällt in das Jahr 1790. Er trat in die Armee, wurde Offizier und nahm an den Feldzügen 1813—15 theil. Nachdem er 1815 Rittmeister geworden war, verließ er 1817 den Militairdienst.

Zedlitz, Adolf, Baron Zedlitz-Leipe, ist der 3. (?) Sohn des auf dem Schlosse „Zu Zedlitz" (s. d.) geborenen Freiherrn Wilhelm von Zedlitz-Leipe, Majoratsherrn auf Leipe, Kreis Militsch, und dessen Gemahlin Ernestine, geb. Freiin von Seherr-Thoß, Tochter des Majors, Adolfs von Seherr-Thoß, Ritters des Ordens pour le mérite, Chefs des Kürassier-Regiments Nr. 6 (s. d.). Seine Geburt fällt in das Jahr 1790. Er trat in die Armee, wurde Offizier und nahm an den Feldzügen 1813—15 theil. Nachdem er 1815 Rittmeister geworden war, verließ er 1817 den Militairdienst.

Zedlitz, Adolf, Baron Zedlitz-Leipe, ist der 3. (?) Sohn des auf dem Schlosse „Zu Zedlitz" (s. d.) geborenen Freiherrn Wilhelm von Zedlitz-Leipe, Majoratsherrn auf Leipe, Kreis Militsch, und dessen Gemahlin Ernestine, geb. Freiin von Seherr-Thoß, Tochter des Majors, Adolfs von Seherr-Thoß, Ritters des Ordens pour le mérite, Chefs des Kürassier-Regiments Nr. 6 (s. d.). Seine Geburt fällt in das Jahr 1790. Er trat in die Armee, wurde Offizier und nahm an den Feldzügen 1813—15 theil. Nachdem er 1815 Rittmeister geworden war, verließ er 1817 den Militairdienst.

zurück, und starb daselbst im J. 1810. — Sein Sohn, Jean Baptiste D., geb. zu Nancy im J. 1772, war ein geschickter Violinvirtuose, und hat mehrere Sonaten, Fantasien, Variationen, Studien u. s. w. herausgegeben.

Desprézaux, (spr. Dépreddo), Louis Felix, geb. zu Paris um 1746, ergab sich frühzeitig dem Studium der Musik, und wurde 1767 als Bratschist an der grossen Oper angestellt, welche Stelle er bis 1775 bekleidet; nebenbei war er im J. 1771 als Akkompagnateur an der Leole royale du Chant angestellt worden. Bei der Gründung des Conservatoire wurde er Professor an dieser Anstalt, bei der Reform aber, die im Jahre X der Republik mit dem Institute vorgenommen wurde, verlor er, wie mehrere Andere, seine Stelle. Gest. ist er zu Paris im J. 1813. Er war ein geschickter Violinspieler, namentlich ein guter Lehrer für dieses Instrument, und hat auch für daßelbe componirt, z. B. Sonaten, Trio's, Duetten, Exercicen, Potpourri's u.

Desprez, f. Josquin.

Dessauer, Joseph, geb. d. 28. Mai 1798 zu Prag von wohlhabenden Eltern, die ihm eine sorgfältige Erziehung geben liessen, und auch seiner Neigung zur Tonkunst nicht in den Weg legten, obgleich Sie ihn für den Kaufmannsstand bestimmt hatten, dem er sich auch von seinem zwanzigsten Jahre an widmete. Seine Lehrer im Klavierspielen war Tomaschek, und in der Composition unterrichtete ihn Dionys Weber. Durch eine Reise, die er in Geschäften nach Neapel machte, erhielt er eine ganz besondere Anregung, denn seine früheren musikalischen Talente wurden in genannter Stadt mehr, als er je gehofft hatte, anerkannt, und das erhöhte sein Selbstvertrauen, so daß er nach seiner Rückkehr sich eifriger denn je mit der Tonkunst beschäftigte, und namentlich viel componirte. Später machte er noch mehrere Reisen, und hielt sich namentlich längere Zeit in Paris auf, wo besonders seine Liedercompositionen viel Glück machten. Von seinen Opern sind „der Besuch in St. Cyr“ und „Pauvita“ an einigen Orten aufgeführt worden, haben aber keinen nachhaltigen Erfolg gehabt; am meisten sind seine Lieder (französische und deutsche) verbreitet, weniger seine übrigen Sachen: Ouverturen, Klavierstücken, Streichquartetten u. s. w.

Dessauer Marsch, eine bekannte volksthümliche Marsch-Melodie, welche ihren Namen von dem Fürsten Leopold von Dessau, dem tapferen „alten Dessauer“ hat. Sie ist aber keineswegs deutschen Ursprungs sondern italienischen, und wurde der genannte Feldherr bei seinem Einzuge in Turin (nach der Eroberung dieser Stadt am 7. Sept. 1706) damit empfangen. Seit dieser Zeit spielt ihn Marsch seinen obigen Namen; doch war er schon früher componirt, denn schon nach der Schlacht bei Cassano (den 16. Aug. 1705) ertönte er zur Siegesfeier. Es war übrigens nächst der Choral-Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott“, die er „unsers Herrgotts Dragonermarsch“ nannte, die Lieblingsmelodie des alten Haudegens, und dieser soll sogar einmal in der Kirche das Lied „Aller nur den lieben Gott lässt walten“ damit gesungen haben.

Dessin, (spr. Dessing), nennen die Franzosen die Anlage, den Entwurf eines Tonstückes.

Dessus, (spr. Dessü), ist der franz. Name für den Sopran oder Diskant.

Destouches, (spr. Dêtuch), André Cardinal, franz. Opernkomponist, geb. zu Paris im Jahre 1679, war Surintendant der Musik des Königs und General-

Digitized by Google

Inſpektor der Oper von 1713—1751. Seine Oper „Issé“ wurde im J. 1699 aufgeführt, und gefiel Ludwig XIV. ſo, daß er dem Componiſten ein Geſchenk von 200 Louisd'or machte und erklärte, daß D. der Einzige ſei, der ihn nicht habe Lully vermiſſen laſſen. Der genannten Oper folgten noch bis zum J. 1726: Amadis de Grèce, Marthésia, Omphale, le Carnaval et la Folie, Callirhoë, Télémaque, Sémiramis, les Elémens (in Gemeinſchaft mit Lalande), und les Stratagèmes de l'Amour. D. iſt in Paris im J. 1749 geſtorben, kurz nachdem er von einer Reiſe nach Siam zurückgekehrt war, die er in Geſellſchaft des Abbé Choiſy gemacht hatte.

Destouches, Franz, geb. zu München am 14. Oct. 1774, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht von dem Auguſtiner Th. Grünberger, ward dann aber von ſeinem Vater, Hofkammerrath und Fiskal in München, zur fernern Ausbildung im J. 1787 nach Wien geſchickt, und wurde hier Haydn's Schüler. Nach ſeiner Rückkunft im J. 1791 componirte er die von ſeinem Bruder gedichtete Oper „die Thomasnacht“, die 1792 mit Beifall aufgeführt wurde. Darauf unternahm er eine Reiſe durch die Schweiz und Oeſterreich, auf der er ſich als Klaviervirtuoſe producirte, kam nach Erlangen, und wurde hier als Muſikdirektor angeſtellt; 1799 aber folgte er dem Rufe als herzogl. Concertmeiſter nach Weimar an Göpfert's Stelle. Hier componirte er die Muſiken zu Schiller's Tragödien, die Chöre zu den „Huſſiten vor Naumburg“ von Kotzebue, und zu „Wanda“ von Zacharias Werner, ſowie die Oper „das Mißverſtändniß“. Im J. 1810 ging er wieder nach München zurück, und erhielt ſpäter den Titel Hofkapellmeiſter. Geſt. iſt er den 9. Dec. 1844. — An Klaviercompoſitionen ſind von ihm Concerte, Fantaſien, Variationen, Sonaten, Trio's u. ſ. w. erſchienen, welche aber heutzutage, ſowie ſeine übrigen Sachen, der totalen Vergeſſenheit anheimgefallen ſind.

Destra, (sc. Mano), die Rechte, rechte Hand, (abgek. D., oder D. M. und M. D.), wird in Klavier- und Harfenſtimmen zu den Noten oder Stellen geſetzt, welche mit der rechten Hand geſpielt werden ſollen, trotzdem ſie für das Auge als für die linke Hand berechnet erſcheinen.

Détaché, (ſpr. Detaſcheh), die franz. Benennung für das Abſtoßen — Staccato — der Noten.

Determinato, ital. Bezeichnung für einen beſtimmten, in allen rhythmiſchen Theilen ſcharf markirten Vortrag; daſſelbe wie Deciso (ſ. d.).

Detoniren, oder **Distoniren**, (franz. Détonner, ſpr. —tonneh), Detonation, bedeutet vornehmlich beim Singen das Zuhoch- oder Zutief-Angeben eines Tones, das Abweichen vom richtigen Tone, mit einem Worte das Falſch-Singen. An dem D. trägt theils ein ſchlecht gebildetes Gehör, theils die Organiſation der Stimmwerkzeuge, namentlich der Stimm- und Taſchenbänder, theils das Mißverhältniß zwiſchen dem Umfang der Stimme, der Kraft der über dem Kehlkopf gelegenen Stimmorgane, und der Fülle und Schnelligkeit des Athems, endlich aber auch eine fehlerhafte Methodik beim Geſangsunterricht die Schuld.

Deuring, Benedikt, ein deutſcher Mönch, der in der Mitte des 18. Jahrh. lebte, und zu Augsburg im J. 1730 eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Conceptus musici“ herausgegeben hat.

Digitized by Google

Deutsch, Musikdirektor in Breslau, geb. 1763 und gest. im J. 1810, hat in genannter Stadt einen Concert-Verein gegründet, und sich dadurch um die Hebung der Musik-Zustände ein großes Verdienst erworben. Nach seinem Tode gab Schnabel dem Vereine einen noch höhern Impuls, und er besteht auch unsers Wissens noch heute als das beste Concertinstitut Breslau's.

Deutsche Flöte, f. Doppelflöte.

Deutsche Guitarre, f. Gister.

Deutscher Leyer, f. Leyer.

Deutsche Musik, ist diejenige Abweichung der musikalischen Gesammtkunst, welche sich durch die Einwirkung des deutschen Nationalcharakters, des deutschen Denkens und Empfindens, der deutschen Sitte und Cultur u. s. w. ergeben hat. Eine Untersuchung über deutsche Musik kann angesehenen Gesichtspunkte aus kaum unmöglich in der Kürze gegeben werden, wie sie für den Zweck dieses Buches nothwendig ist; denn das ganze deutsche und europäische Culturleben müßte mit in Betracht gezogen werden, und das ist ein Feld, weit genug, um Folianten anzufüllen. Der Begriff „deutsche Musik" ist aber auch anderst zu fassen, nämlich als der Inbegriff und die Summe alles Dessjenigen, was durch Deutsche in der musikalischen Kunst geleistet worden ist, ohne Beziehungen auf Cultur-Einflüsse und auf das Verhältniß zu andern musikalischen Nationen. Das ist freilich einfeitiger, und mehr Katalogie als geschichtsphilosophisch; aber, wie gesagt, der verhältnißmäßig kleine Raum, der uns zugemessen ist, zwingt uns, mehr Daten als Betrachtungen zu geben, und wir bitten den Leser, sich mit den folgenden flüchtig-historischen Umrissen zu begnügen ohne Ansprüche an den Pragmatismus zu erheben, denen wir einmal hier nicht genügen können. — Die ältesten Nachrichten, die wir von den Deutschen haben, erwähnen bloß bei ihrer Musik gebräuchlich war, daß sie Gesänge hatten, welche sie in ihren gefeierten Namen zu Ehren ihrer Götter und Helden, bei Zusammenkünften zu Festen und Volksversammlungen, bei ihren Schlachten u. s. w. ertönen ließen, und die sie mit Saiteninstrumenten — Cymbeln, Schellen, Trommeln, einer Art von Zinken und Trompeten u. — und auch wohl mit Tänzen (vielleicht denen der Kelten ähnlich) begleiteten. Doch ist über die Beschaffenheit dieser altgermanischen Gesänge auch nicht die leiseste Spur mehr vorhanden. Mit der Einführung des Christenthums wurde den rohen deutschen Volksgesängen der römische Kirchengesang entgegengesetzt, und mit der Verbreitung des christlichen Glaubens war natürlich auch die künstlerische Ausbildung der Kirchenmusik verbunden, welche z. B. durch Rhabanus Maurus (seit 813 Abt in Fulda), durch dessen Schüler Johannes, der zuerst Kirchengesänge componirt haben soll, und auf den Lehranstalten zu Eichstädt, Würzburg, Reichenau, St. Gallen u. s. w. sehr gefördert wurde. Auch schon mit verschiedenen Instrumenten (namentlich mit der Orgel) wurden vom 9. Jahrh. an die Kirchengesänge begleitet, und es entstanden bereits vom 8. Jahrh. an deutsche Kirchenlieder nach Volksmelodien. Durch die rasche Ausbildung des Kirchengesangs, durch die Verbesserung der Sprache und Anwendung wohlklingender Instrumente wurde die Tonkunst immer mehr gefördert. Schon machten Einige, in Rande umherzieheud, Profession aus der Musik. Die Herrschaften beschäftigten sich selbst damit, und verewigten sich unter dem Namen der Minnesänger zu musikalischen Wettkämpfen

Digitized by Google

(z. B. im Stangerteig auf der Wartburg, 1206). Nun entſtanden nachweislich auch Anſtalten von Orcheſtern, und die Muſiker bildeten, der Zunftluft gemäß, eine Innung. Im 14. Jahrh. wurde in Wien ein Ober-Spiel-Grafen-Amt errichtet, unter deſſen Gerichtsbarkeit bis 1782 die Muſiker und Schauſpieler Oeſterreichs ſtanden. Wie früher die Fürſten und Adligen, traten die Bürger zu Corporationen zuſammen, die Muſik und Poeſie pflegten und ſich Meiſterſinger nannten; aus ihrer Mitte erhob ſich Hans Sachs. Mittlerweile waren auch durch Notknechten und durch das Studium der griechiſchen Muſik tüchtige Köpfe zur Theorie gebildet, die Notenſchrift war erfunden und der Contrapunkt und der mehrſtimmigen Geſang war vollſtändig entwickelt worden; im 15. Jahrh. traten ſchon neben den berühmteſten andern Nationen, deutſche Tonſetzer z. B. Heinrich Iſaac, Adam de Fulda, Stephan Mahu) mit künſtleriſchen mehrſtimmigen Werken für die Kirche auf, zu Ende dieſes Jahrhunderts erfand Bernhard der Deutſche (Organiſt in Venedig) das Orgelpedal, es traten ſchon Virtuoſen auf, (z. B. Arnot, Paulmann u. ſ. w.), und alle in den erſten Drittel des 16. Jahrh. der Notendruck durch beweglichе Typen (zuerſt 1503 durch den Venetianer Petrucci) aufgeſtellt, u. 1511 von Peter Schöffer nachgeahmt) ſah in Deutſchland vorbereitet; kam dieſe Erfindung ſchon großen Tonmeiſtern, wie Benedikt Duiſe, Sixtus Dietrich, Adam Rener, Huldreich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Joſeph Staht, Joſeph Walther, Ludwig Senfl u. A. zu Statten. Als ein mächtiger Hebel für die deutſche Muſik muß auch die Reformation angeſehen werden, und namentlich der große Reformator Luther ſelbſt, der durch ben Choral gleichſam einen Volksgeſang in der Kirche ſchuf, und die eigentliche Chorallunſt hervorrief, ein ächt proteſtantiſches Tongenie, das über 150 Jahre lang die ſchönſten Blüthen trieb. Auch der figurirte Geſang wurde neben dem Choral nicht vernachläſſigt, wie die Werke eines Lubwig Gulius, Stolzig, Scheln, Lulpius, Praetorius u. ſ. w. beweiſen. Als der dreißigjährige Krieg über Deutſchland kam, mußte ſich freilich die Kunſt ſehr lange zurückziehen; aber auch das Wiedergeſtiftete und allen Jammer, der über den deutſchen Gauen lag, drang doch die Kunde von der in Italien entſtandenen Oper; Martin Opitz hatte Rinuccini's erſten Operntext, „die Daphne“, nachgebildet, Heinrich Schütz (Sagittarius), Kapellmeiſter in Dresden, hatte ſie componirt, und 1627 wurde ſie in genannter Stadt aufgeführt. Nach dem Kriege erhob die Kunſt wieder ſchnell ihr Haupt; die Bejeelungen zu andern Muſikſtücken, namentlich zu Italien, wurden immer lebhafter, das Kirchenconcert, das Madrigal fanden Eingang; aber es kann auch nicht verſchwiegen werden, daß die italieniſche Weiſe auf Koſten der deutſchen, namentlich von den Kirchenſängern, begünſtigt wurde, und daß nur gut fand, was von Italienern componirt und geſungen war. Doch haben auch trotz allebem in der Epoche von 1680—1725 ſich einige Deutſche Geltung zu verſchaffen gewußt; der berühmte Theoretiker und auch Componiſt Fux in Wien, und der Opernconcertmeiſter Keyſer in Hamburg. Das 18. Jahrh. war reich an großen muſikaliſchen Erſcheinungen; in der Epoche von 1725—1760 erhob ſich noch einmal die deutſche Kirchenmuſik zu einer Höhe, die bis jetzt noch nicht wieder erreicht iſt, auch wohl ſchwerlich für die Zukunft wird erreicht werden; die Namen Bach und Händel ſind die unvergänglichen muſikaliſchen Wahrzeichen dieſer Epoche; an ſie reihen ſich auf dem Felde der Oper, Gluck u. ſ. w. Namen wie Haſſe, Graun, Telemann, und auch der

theoretische, ästhetische und polemische Schriftsteller auf dem Felde der Musik, Matheson, ist mit Ehren zu nennen. Von 1760—1780 macht sich Phil. Em. Bach als reformirender auf dem Gebiete des Klavierspiels und der Instrumentalcomposition bemerklich, und der große Glanz wird der Schöpfer eines neuen Opernstyls; nebenbei dürfen auch die Theoretiker Kirnberger und Marpurg, sowie auch Hiller, der Schöpfer der deutschen komischen Oper, die nachher durch Dittersdorf noch mehr Bedeutung erhielt, nicht vergessen werden. — Die Epoche 1780—1800 wird besonders durch die Namen Haydn und Mozart verherrlicht; auf allen Gebieten wurde Bedeutendes, Unvergängliches geliefert (Opern, Oratorien, Quartetten, Sinfonien), und als der Riese Beethoven als Dritter im Bunde hinzutrat, wurde die deutsche Musik auf ihre höchste Höhe gehoben. Die Nebenerscheinung, welche die deutsche musikalische Kunst unlängbar durch die ebengenannten Meister der Wiener Tonschule über die französische und italienische Musik erlangt hatte, wurde in der neuern Zeit durch die Leistungen eines Franz Schubert, Spohr, Weber, Marschner, Fr. Schneider, Mendelssohn, Schumann u. s. w. aufrecht erhalten. Was die allerneueste Zeit bringt und noch bringen wird, ist noch nicht zu übersehen; ausgemacht ist in der Produktivität eine Ebbe eingetreten, deren Dauer sich nicht berechnen läßt, — möge sie nicht zu lange währen. —

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Deutscher Baß ist eine Benennung für das in der Mus. Baß ernsthafte, heutzutage nicht mehr gebräuchliche 5 oder 6saitige tiefe Streichinstrument. —

Deutscher Styl, s. Styl.

Deutscher Tanz, s. Allemande.

Devica, Glov, der Chpro einer alten kaiserlichen Familie, geb. zu Donat um's Jahr 1726. Die Wirren der französischen Revolution veranlaßten seine Eltern in J. 1792 zu emigriren und sie begaben sich nach Hamburg. Hier trat der kaum fünfzehnjährige D., der von frühester Kindheit an mit Liebe das Violinspiel studirt hatte, in das Theater-Orchester, gab auch nebenbei Unterricht und wurde bei der Erhaltung seiner Eltern, die durch ihre Emigration ihr Vermögen verloren hatten. Einige Zeit darauf ging er nach Rußland, lebte mehrere Jahre in Petersburg und Moskau und vervollkommnete sein Talent durch den Umgang mit Rode, Baillot und den Violoncellisten Lamare. 1809 kehrte er wieder nach Frankreich zurück und ließ sich in Abbeville nieder, wo er sich verheirathete und die Musik nur noch zu seinem Vergnügen cultivirte. Seinen ehrigen Bemühungen verdankt Abbeville eine öffentliche Musikschule, die recht viel Gutes gestiftet hat. Compositionen hat er Einiges für die Violine; es sind davon aber nur Variationen über ein russisches Thema erschienen. Sein Spiel wird als vorzüglich gerühmt. —

Devienne, (hr. Dewienn'), François, geb. zu Joinville im Departement der Haute-Marne im J. 1759, ein berühmter Flöten- und Fagottvirtuose und auch fruchtbarer Componist. Er wurde von seinem Bruder, einem Musiker im Dienste des Prinzen von Zweibrücken, erzogen und seine musikalischen Anlagen entwickelten sich sehr frühzeitig; so war er schon im Alter von 10 Jahren als Flötist bei einer Regiments-Musik angestellt und hatte auch schon eine Messe mit Blasinstrumenten componirt, die mit Beifall aufgeführt wurde. Nach Beendigung seiner musikalischen

Digitized by Google

Studien ging er in die Direktion des Kardinals von Bodon, trat dann bei der Markt der Schweizerdegen ein und wurde endlich in J. 1788 als Hauptmann in Condeschen des Theâtre du Monsieur angestellt; nach der Gründung des Conservatoire wurde er auch Professor der Flöte an dieser Anstalt. Bei den vielfachen Geschäftsgängen, die er durch seine Stellen, so wie auch durch viele Lektionen hatte, componirte er doch täglich noch 13 Stunden; dadurch brachte er wohl eine Unmasse von Opera zuwege, zerrittete aber durch diese Ueberanstrengung seinen Geist dergestalt, daß man ihn endlich in das Irrenhaus von Charenton bringen mußte, wo er den 5. Septbr. 1813 starb. — Die Compositionen sind alle sehr angenehm und fließend und gragen von vieler Erfindung und Frische; sie bestehen in 3 komischen Opern, (darunter „le Mariage clandestin", „les Visitandines", „les Comédiens ambulantes", „les Quiproquos espagnole"), vielen Romanzen, Concertinen und concertirenden Sinfonien für Blasinstrumente, Concerten für Flöte und Fagott, 36 Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncelle, 6 dergleichen für Clarinette und Streichinstrument und für Fagott und Streichinstrumente, einer Unzahl Trios und Duos für verschieden zusammengesetzte Instrumente, Sonaten für Blasinstrumente mit Begleitung; endlich hat er auch eine Flötenschule herausgegeben, die mehrere Auflagen erlebt hat.

Devrient, Eduard Philipp, der jetzige artistische Direktor des Karlsruher Hoftheaters, der ausgezeichnete dramaturgische Schriftsteller, Darsteller und auch gute Theaterdichter, gehört in sofern in diese Blätter, als er auch selber einer der vorzüglichsten deutschen Bartitonisten war. Er ist in Berlin den 11. August geb.; sein Vater war Kaufmann und sein Ohein der große Schauspieler Ludwig Devrient. Schon früh entwickelte sich bei ihm die Neigung zum Theater; sein Vater aber war dieser entgegen und widerlegte, daß er in sein Geschäft eintrete, was denn auch geschah. Zwei Jahre, von seinem 14ten bis 16ten, hielt er D. als Kaufmann, wenn auch mit Widerwillen, aus; mittlerweile hatte sich aber seine Lehre in der Handlung bildsche Sopranstimme zu einer wohlklingenden hohen Baßstimme umgebeet; er war in die Singakademie getreten, hatte Zeiter's nähere Bekanntschaft gemacht, der ihm im Gesang und Generalbaß Unterricht ertheilte, und auch ganz gern seine Male öffentlich gesungen, nämlich die Baßpartie in Graun's „Tod Jesu", bei der Opernbaule aufgeführt wurde. Der gute Erfolg dieses Debüts gab seiner Neigung für die Künstlerkarriere immer mehr Festigkeit, und als auch die Einig. Bühne Schritte that, um sich das junge Talent zu gewinnen, wußte er allen Widerstand zu besiegen und trat am 18. April 1819 zum ersten Male ungenannt als Thamas in Gluck's „Alceste" und am 25. April unter seinem Namen als Masetto in „Don Juan" auf. Der Beifall, die Eifer für seinen Ausbildung bestellte ihn fort und fort und vermochte ihn auch im J. 1820 eine sechsmonatliche Reise zu machen, auf der er namentlich mit Rossi in Wien sich aufhielt, wo gerade die italienische Oper im höchsten Flor war und Sänger wie Rubini, David, Lablache u. s. w. ihre Vorbilder für die höhere Gesangskunst wurden. Bis zum Jahre 1831 wirkte er an der Berliner Bühne in vielen Kraft und lebhafte in der ersten, wie in der komischen Oper Vortrefflichen; als er aber in diesem Jahre die Rolle des Beit-Guibert in Marschner's „Templer und Jüdin" mit allzugroßer Anstrengung seiner Kräfte gegeben hatte, stellte sich eine lang dauernde Heiserkeit ein, welche die traurige Folge hatte, daß der Künstler seine Stimme fast gänzlich

einbildete. Er wußte sich nun allmählig allen größern Gesangsparthien anzupassen und ging auch endlich ganz zum ernsthaften Drama über. Was er in dieser Sphäre, namentlich später in Dresden, als Ritzliard der dasigen Hofbühne, gewirkt hat, gehört nicht hierher und gehören von seinen schriftstellerischen Arbeiten auch nur seine Opernetexte „Hans Seiling", (von Marschner componirt), „der Zigeuner" und die „Kirmeß" (von Laubert in Rußl gesetzt) in unser Bereich. —

Deyks, Ferdinand, Doktor der Philosophie und Professor am Gymnasium zu Coblenz, geb. 1802 zu Berg, hat sich als guter musikalischer Schriftsteller durch viele Aufsätze bekannt gemacht, die sich vorzugsweise in der Zeitschrift „Cäcilia" befinden.

Dezède, oder **Dezaides** (fr. Deside'), R., ein französischer Opernkomponist, wahrscheinlich um 1740 geb. Man kennt sein Vaterland nicht, und einige Biographen lassen ihn in Deutschland, andere in Lyon geboren sein. Er selbst nannte seine Familie nicht und alle seine Nachforschungen nach derselben waren vergebens; man that ihn als Knaben in ein Collège, und gab ihn nachher einen Abbé zum Hofmeister, der ihn unter R. auch Musik lehrte. Als er nach Paris kam, hatte er eine schlechte Garderobe von 25,000 Franken, welche nach seiner Versicherung verbrannt wurden; dies Alles aber verlor er, als er, der Gegenwerthlingen des Notard, der ihm sein Geld ausgelehrt, ungeachtet, mit seinen Nachforschungen nach seinen unbekannten Eltern und Wohlthätern nicht aufhörte. Da er nun ohne Hülfsquellen war, so beschloß er nun seinem musikalischen Talente Vortheil zu ziehen, und trat im J. 1772 mit der Operette „Julie" auf; diese folgten bis zum Jahre 1787 noch die Opern: „l'Erreur d'un moment", „le stratagème découvert", „les trois Fermiers", „Zulime", „le Porteur de chaises", „à Trompeur, Trompeur et demi", „Cécile", „Blaise et Babet", „Alexis et Justine", „la Cinquantaine", „les deux Pages", „Ferdinand" (eine Fortsetzung der „Pages"), „Fatmé, ou le langage des Fleurs", „Péronne sauvée" und „Alcindor". Sehr viele von diesen Opern machten außerordentlich viel Glück durch die Lieblichkeit und Naivetät ihrer Melodien, durch einen correkten Styl und durch ein sorgsam behandeltes Orchester (nämlich für die damalige Zeit und für Frankreich); und den beiden letzteren Eigenschaften kann man vielleicht schließen, daß er bei Pfeiffer seine höheren Compositions-Studien gemacht hat, den Einigen faß, der damals in Frankreich in den angezogen Beziehungen zu schätzen war. Der Herzog von Zweibrücken, Maximilian, nachheriger Kurfürst und König von Baiern, lieh D'd Paris sehr viel und ließ ihn im J. 1785 an seinen Hof kommen, gab ihm ein Gehaltzu-Patent mit 100 Louisd'or Gehalt, unter der einzigen Bedingung, daß er jedes Jahr einen Monat in Zweibrücken zubringe. Im J. 1792 starb D. in Paris, eine Tochter, Florine mit Namen, hinterlassend, die auch componirte und im J. 1781 an der Opéra-comique „Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse" aufführen ließ; sie copirte der Styl ihres Vaters.

D'Haudimont, (fr. D'Odimeng), Etienne Pierre Munier, Abbé, geb. in Burgund im J. 1730, machte seine Studien in Dijon und ging um 1754 als Capellmeister nach Châlons-sur-Saône. Nach 6jähriger Verwaltung dieser Stelle ging er nach Paris und nahm noch einmal bei Rameau Compositions-Unterricht; dann wurde er im J. 1764 Director u. Musikmeister als Capellmeister an der Kirche der

Digitized by Google

Sainte-Innocents. Er hat viele Kirchenstücke und Arietten componirt; letztere sind aber nicht unter seinem Namen erschienen.

Di, die dritte der sogenannten belgischen Silben, s. Alphabet.

Diabeli, Anton, geb. d. 6. Sept. 1781 zu Mattsee im Salzburgischen, wo selbst sein Vater Schulmeister und Messner war und den Sohn im Gesang, Klavier und Violinspielen selbst unterrichtete. In seinem 7. Jahre wurde Anton als Chorknabe im Kloster Michaelbeuern und zwei Jahre später im Kapellhause zu Salzburg aufgenommen; 1796 kam er in die höhere lateinische Schule nach München, wo er fortwährend neben den Wissenschaften die theoretischen und praktischen Musikstudien cultivirte. Im J. 1799 trat er in das Klösterjesuitisch Baiersbuch, sah sich ganz Geistlichen vorgeordneten und beschäftigte sich nunmehr auch vielfältig mit Componiren, bis er alle zur Durchführung und Prüfung an Michael-Haydn's Landsmann, der schon von Jugend auf als väterlichen Freund und Rathgeber verehrte. Als nach 3 Jahren die Säcularisation der baierischen Klöster erfolgte, gab auch D. seinen Canzellaj, den geistlichen Stande sich zu widmen, auf, und wandte sich nach Wien, wo er an Joseph Haydn empfohlen war und sich als Lehrer der Pianoforte und der Guitarre sein gutes Auskommen hatte. Im J. 1818 offerirte er sich mit dem Musikverleger Cappi, führte aber seit 1824 die Musikhandlung allein, welche er vor mehreren Jahren an C. A. Spina verkauft hat, unter dessen Firma jetzt das Geschäft in bestem Fortgange ist. — D. hat in den verschiedensten Gattungen componirt und componirt auch noch, so daß die Zahl seiner Werke schon zu einer bedeutenden Höhe herangewachsen ist; die Nachwelt wird freilich weder von seinen Kirchencompositionen — Messen, Offertorien, Gradualien, Tantum ergo's u. s. w. — noch von seinen Opern, Singspielen, Cantaten, Liedern, größeren Klavier- und Orchesterstücken u. s. w. reden, wenn gleich sie recht fleißend und angenehm sind; aber seine instructiven Abhandlungen sind verbreitet und werden auch von Lehrern und Freunden fleißig und gern benutzt. Ehen so groß wie die Zahl seiner eigenen Compositionen ist wohl die der Arrangirungen fremder Erzeugnisse.

Diaconicon heißt in der griechischen Kirche die Collecte, welche der Diakonus singt und aus Buch, in welchem die liturgischen Verrichtungen desselben aufgezeichnet sind.

Diagramma, bedeutet eigentlich eine geometrische Figur oder Zeichnung zum Verständniß eines Satzes oder der Lösung einer Aufgabe, dann aber auch einen Abriß, Entwurf. Die Griechen nannten das Linienspstem und das, was mit drei Tonleiter nennen, ein D. Später, als die Harmonie und vielstimmige Sätzart erfunden war, nannte man auch wohl die Partitur ein D.

Dialog bedeutet in der Oper das Gespräche im Gegensatz zum Gesangen.

Dialogus, (fpr. Dialogh'), Gespräch, nennen die Franzosen eine Composition für 2 Stimmen, die einander abwechselnd antworten, also gleichsam ein Zwiegespräch führen; und benennen sie mit D. die thematische Behandlung, namentlich in gearbeiteten Sätzchen und in Doppelsätzen.

Diapason heißt bei den Griechen und bei den alten Theoretikern die Octave; bedeutsamer versteht man darunter wohl auch den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instruments. Bei den Franzosen heißt D. zuweilen auch so viel als Stimmgabel.

Diapason cum diatessaron heißt bei den Alten die Undecime.

Diapason cum dipente nannten die Alten die Duodecime.

Digitized by Google

Diapente nannten die Griechen und alten Theoriſten die reine Quinte, und indem ſie von dieſer aus bis zur Octave rechneten, die große Septime Diapente col ditono und die kleine Septime Diapente col semiditono.

Diapentisāre, (franz. Quinter [ſpr. Kengteh']), ſind Ausdrücke, die bei den alten Tonlehrern (z. B. Johann de Muris) vorkommen, um das Fortſchreiten in Quinten zu bezeichnen.

Diaphonīe. Die Griechen bezeichneten die diſſonirenden Intervalle (wozu ſie auch die Terz und Sexte rechneten) mit dem Ausdrucke Diaphona, als Gegenſatz von Symphona. Zu Guido's von Arezzo Zeiten hieß diejenige Stimme, welche wir jetzt (in einer Compoſition nämlich) Sopran nennen, die Diaphonie. Nach der Erfindung der Harmonie verſtand man unter D. eine zweiſtimmige Compoſition.

Diapsalma, ſ. Selah.

Diaſchisma iſt der griechiſche Name eines Intervalls, welches durch die Theilung eines andern entſteht. Das D. kann ſein: 1) der Unterſchied zwiſchen dem großen halben Ton und dem kleinen Limma, oder der übrig bleibende Reſt, wenn letzteres von erſterem abgezogen wird; 2) der Unterſchied zwiſchen der Dieſis und dem ſyntoniſchen Komma, oder der Reſt, wenn letzteres von der erſtern abgezogen wird. In beiden Fällen iſt das Verhältniß wie 2048:2025. Das Diaſchisma und kleine Limma zuſammen machen immer den großen halben Ton aus (16:15) und das ſyntoniſche Komma mit dem Diaſchisma macht die Dieſis (128:125).

Diaspasma, (gr.), wörtlich: Trennung, Lücke; daher verſtanden die Alten darunter die Pauſe in der Muſik, beſonders aber die Pauſe zwiſchen den Verſen und Strophen eines Geſanges.

Diaſtaltiſch hieß bei den Griechen eine Melodie, welche zum Ausdruck erhabener Empfindungen ſich eignete.

Diastōma war bei den Griechen das, was wir im Allgemeinen Intervall nennen, alſo ein Zwiſchenraum von einem Ton zum andern.

Diaſtōle (von *διαστολή*, die Auseinanderſetzung, Trennung, Scheidung) nannten die älteren Theoretiker die Lehre von den Ab- und Einſchnitten und hinwiederum von den Verbindungen der muſikaliſchen Perioden. Zarlino, in ſeinem 1589 zu Venedig gedruckten theoretiſchen Werke, ſpricht zuerſt von der Diaſtole.

Diatessăron iſt der griechiſche Name für die reine Quarte.

Diatessaronāre, (franz. Quarter. ſpr. Karteh) nannten die alten Theoriſten (z. B. Johann de Muris) das Fortſchreiten in Quarten.

Diatŏni, ſ. Soni mobiles.

Diatoniſch bedeutet eine ſolche Folge von Tönen, unter welchen ſich keine Intervall befindet, welches kleiner iſt als die kleine Sekunde oder als der große halbe Ton. So lange ſich demnach die Melodie durch ganze und große halbe Töne fortbewegt, ſo lange behauptet ſie auch den Charakter des Diatoniſchen, es mögen dabei Verſetzungszeichen vorkommen, vor welchem Tone ſie wollen; die Tonfolgen cis, d, e, fis und des, es, fes, ges z. B. ſind eben ſo gut diatoniſch als die Tonfolge c d e f.

Diatoniſch-chromatiſche Tonleiter nennt man diejenige Tonleiter, in welcher große und kleine halbe Töne mit einander abwechſeln.

Diatoniſches Tongeſchlecht nannten die Griechen diejenige Anordnung ihres

Digitized by Google

Tetrachords, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (z. B. h, c, d, e) und zwar in den verſchiedenen Tonarten in abwechſelnder Reihenfolge nach einander erſcheinen ließ.

Diatoniſche Tonleiter bedeutet eine Reihe von Tönen, die innerhalb des Raumes einer Octave aus 5 ganzen und 2 großen halben Tönen beſteht. Jede Tonleiter der 12 harten und 12 weichen Tonarten der modernen Muſik iſt eine diatoniſche Tonleiter.

Diaullon war bei den Griechen ein Zwiſchenſpiel oder eine Art von Ritornell von Flöten, das zwiſchen den Strophen der Chöre ausgeführt wurde.

Diäzeuxis, (gr.), lat. Disjunctio, bezeichnet bei den Griechen und Römern die Trennung zweier nach einander folgender unverbundener Tetrachorde durch einen zwiſchen dieſen vorhandenen Ton. So befand ſich z. B. zwiſchen den beiden unverbundenen Tetrachorden e, f, g, a und h, c, d, e noch der Ton b.

Dibdin, Charles, engliſcher Componiſt, auch Schauſpieler, Sänger, Theaterdichter und Schriftſteller, ein unverkennbar großes Talent in allen genannten Beziehungen, aber dabei ein noch größerer Charlatan. Einige laſſen ihn als den Sohn eines Goldſchmieds in Southampton im J. 1748 geboren ſein, nach Anderen war er um dieſe Zeit ſchon Chorknabe an der Kathedrale von Wincheſter, wo er vom Organiſten Fuſſel den erſten muſikaliſchen Unterricht erhalten haben ſoll. In ſeinem 16. Jahre war er in London, wo er auf den Conventgarden-Theater als Sänger und Schauſpieler auftrat und nach und nach eine große Menge von Opern, Operetten und Divertiſſements dichtete, componirte und in ihnen auch als Darſteller auftrat. Nachdem er am Drury-Lane-Theater unter Garrick's Direktion eine Zeitlang engagirt war, errichtete er ſelbſt eine Art Marionetten-Theater und beluſtigte das Publikum durch politiſche Anſpielungen, durch Perſifflagen bekannter Perſönlichkeiten u. ſ. w. Dann wurde er Direktor des Theaters „the Royal Circus", welches ſich aber ſchon nach Verlauf einer Saiſon auflöſ'te. Im J. 1788 gab er ein Buch heraus, betitelt: „A musical Tour through England", das in Sheffield erſchien, mancherlei Pikantes, aber auch viel Geſchwätz und oberflächliche Kunſtanſichten enthält und in dem er gar zu viel von ſich ſelber ſpricht. Es war geſchrieben, um die Mittel für eine Reiſe nach Indien zu bekommen, und wirklich ſchiffte er ſich auch ein; widrige Winde hielten jedoch lange das Fahrzeug im Angeſichte der engliſchen Küſte auf und zwangen es endlich ſogar in einem Hafen Zuflucht zu ſuchen und beſſeres Wetter abzuwarten. Dem unruhigen D. war das viel zu langweilig; er ließ daher Indien Indien ſein und kehrte wieder nach London zurück. Hier fing er wieder an zu componiren und z. B. das Intermezzo „the Whim of the moment" machte ein ſo außerordentliches Glück, daß A. ein Lied daraus (Poor Jack) in mehr als 17000 Exemplaren in wenigen Wochen verkauft wurde. Auch eröffnete er wieder ein Theater, das er Sansſouci nannte, und auf dem er eine neue Art von Unterhaltungen einführte, die er „Readings and Music" nannte; ſie beſtanden aus Declamationen und Geſangſtücken, einzelnen Scenen u. ſ. w., die er ſelbſt verfaßt hatte und auch ſelbſt vorführte. Im J. 1804 zog er ſich aus der Oeffentlichkeit zurück und ſeit ſeiner in dieſem Jahre herausgekommenen Produktion — ein didaktiſches Gedicht: „the harmonic preceptor" — iſt nichts weiter von ihm vernommen worden; man weiß

Digitized by Google

auch nicht wann er gestorben ist. — Es ist zu bedauern, daß D. bei seinen vortrefflichen Gaben nicht eine redlichere und tüchtigere Kunstrichtung befolgen hat und daß er sein höheres Streben kannte, als auf die Bühnsriche des rohen Haufens zu fycheliren. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß er im J. 1796 eine Geschichte der englischen Bühne und 1802 seine Memoiren herausgegeben hat; außer seinen Opernetten und Singspielen, Liedern u. s. w. hat er auch noch Klaviersonaten und andere Instrumentalstücke componirt.

Dichord, Zweisaiter, der Name eines zweisaitigen Instruments des alten Griechen und Egypter, dessen Erfindung den Assyrern zugeschrieben wird. Es war unserm Monochord ähnlich und besaß auf einem langen, schmalen Körper, an dem sich mit einem kleinen Wirbelkasten und einer Art von Kopf oder Schnecke versehen war. Manche wollen behaupten, daß es auf Art der Geigen behandelt worden sei.

Dicht, dicke Klanggeschichter, s. Genera spissa.

Diderot, (spr. Didero), Denis, der berühmte französische Philosoph und Schriftsteller, geb. den 5. October 1713 zu Langres in der Champagne und gestorben zu Paris den 31. Juli 1784, gehört mit in diese Blätter, weil er sich in verschiedenen seiner Schriften auch mit der Musik beschäftigt hat. Namentlich enthalten seine Mémoires sur différens sujets de Mathématiques (zuerst im Haag 1748 erschienen) die Principien der Musik in sehr guter Behandlung; dann sind auch alle auf Instrumentenbau bezüglichen Artikel von ihm, welche sich in der „Encyclopédie“ (deren Plan von ihm herrührt) befinden. Eine Auswahl der Fragmenten aus Diderot's Schriften über Musik befindet sich im Jahrgang 8. der Leipziger allg. mus. Zeitung, Nr. 12 ff.

Didymeen waren Feste der kleinasiatischen Griechen, bei denen auch musikalische Wettstreite veranstaltet wurden.

Didymisches Komma, s. folg. Art.

Didymus, ein alexandrinischer Grammatiker, ungefähr 38 Jahre vor Christus lebend, soll nach Suidas über 4000 Schriften verfaßt haben und erhielt wegen seines ungemeinen Fleißes den Namen Chalkenteros. In einem seiner Werke, das man nach dem Titel nach kennt, fand, heißt es: De differentia Aristoxenicorum et Pythagoricorum, ist die wichtige Entdeckung und Berbefferung der pythagoräischen Proportion des ganzen Tones enthalten. Das von ihm nachgewiesene kleine oder syntonische Komma (), wird auch noch nach ihm das didymische genannt. **Dissa**, (spr. Dihß'), nennen die Franzosen das Kreuz (), eine Erhöhungszeichen und hängen daher auch diesen Wort zur Bezeichnung der sogenannten abgeleiteten Töne den Namen der ursprünglichen an, wie wie die Silbe is; so ist ut dièse = ut, ré dièse = ré u. s. w.

Diesis, war bei den Griechen zunächst jede Theilung der Töne, dann besonders aber die Hälfte, der dritte und vierte Theil eines ganzen Tones. Der letztere heißt die enharmonische Diesis (Diesis enharmonica), der dritte Theil die chromatische Diesis (diesis chromatica), und die Hälfte eines ganzen Tones der große Diesis (Diesis magna). Daher kommt auch die Benennung des französischen Wortes Diese. In der modernen Musik versteht man unter Diesis ein kleines Intervall, welches nur bei der mathematischen Berechnung der Intervalle, und zwar

in dem Verhältniß von 128:125 vorkommt. Es ist dies 1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Ton z. B. c - des und c - cis), oder der Unterschied zwischen den sogenannten enharmonischen Tönen (z. B. dis-es, fis-ges), denn wenn man von dem großen halben Ton (16:15) den kleinen halben Ton (24:25) abzieht, so bleibt für den enharmonischen Ton die Diesis als Rest; dann ist dieselbe 2) auch der Unterschied zwischen dem großen und kleinen Limma, denn wenn man auch dieses (125 : 135) von jenem (27 : 25) abzieht, so bleibt die Diesis übrig. Demnach ist denn dieselbe um das Diaschisma größer als das syntonische Komma, und macht mit dem kleinen halben Ton zusammen den großen halben Ton, und mit dem kleinen Limma zusammen das große Limma aus.

Dieter, (zuweilen auch Dietter geschrieben), Christian Ludwig, geb. am 13. Juni 1757 zu Ludwigsburg, erhielt seine Bildung auf der Karlsschule in Stuttgart, in welche er 1770 als einer der ersten Zöglinge aufgenommen wurde und wo er sich anfangs der Malerei widmete, dabei aber auch Vorlesungen über Geschichte, Mythologie und andere Wissenschaften hörte und mehrere alte und neue Sprachen lernte. Nur seine Erholungsstunden waren der Musik gewidmet; der Herzog Carl aber wurde auf seine Talente und seinen Trieb zur Tonkunst aufmerksam und rieth ihm, der letzteren ganz zu folgen. Darauf wählte D. die Violine zu seinem Hauptinstrumente und wurde auf derselben zuerst des Musikmeisters Seubert und nachher Celestini's Schüler. In der Composition erwarb er sich meist durch Selbststudium die nöthigen Kenntnisse; ob er vom damaligen Kapellmeister Boroni einigen Unterricht hatte, ist nicht ausgemacht. Im J. 1781 wurde er als erster Violinist an der Stuttgarter Hofkapelle angestellt und später zum Kammermusikus ernannt, in welcher Stellung er bis zum J. 1817 verblieb, wo er Alters halber pensionirt wurde. Gestorben ist er im J. 1822. — Seine Compositionen waren ihrer Zeit durch ihre Eingänglichkeit und Natürlichkeit beliebt und besonders glücklich war er in der Darstellung des Komischen in seinen Operetten und Opern: der Schulze im Dorfe, der Irrwisch, der Rekrutenaushub, das Freischießen, Belmont und Constanze, Glücklich zusammengelogen, die Dorfdeputation, der Luftballon, Elisinde, des Teufels Lustschloß; ferner hat er auch die ernste Oper, Laura Rosetti, und mehrere Feststücke bei Gelegenheit herrschaftlicher Geburtstage componirt. Von seinen Instrumentalsachen sind gedruckt: Duette für 2 Fagotten, Sonaten für Fagott mit Begleitung eines Violoncello, Duette für 2 Flöten und für Flöte und Violine, Concerte und Concertinos für Flöte, sowie für Fagott, concertirende Sinfonien für 2 Flöten mit Orchesterbegleitung, viele kleine instruktive Stücke für 2 Flöten, concertirende Stücke für 3 Flöten; endlich sind noch im Manuscript vorhanden: Violinconcerte, Violinsolo's, Concerte für Horn, Flöte, Oboe, Fagott, Doppelconcerte für 2 Flöten und ein Doppelconcert für 2 Oboen.

Dieterich, Friedrich Georg, ein seiner Zeit berühmter Orgel- und Klavierspieler, geb. zu Schwäbisch-Hall im J. 1686, bildete sich unter der Leitung des dasigen berühmten Organisten Welter, ging darauf nach Stuttgart, wo er beim Kapellmeister Störl drei Jahre lang die Composition studirte und reiste dann im J. 1708 als Klaviervirtuose. Auf dieser Reise kam er auch nach Augsburg, wo er vom König von Dänemark, der ihn mit Bewunderung hörte, eine goldene Medaille erhielt.

Digitized by Google

Im J. 1770 unternahm er eine Reise nach Italien, hauptsächlich in der Absicht, um sich in Bendig unter Sinacchi in der Setkunst und im Klavierspielen noch zu vervollkommnen. Das Jahr darauf erhielt er den Ruf als Organist an der Katharinenkirche seiner Vaterstadt und 1780 folgte er seinem Lehrer als Organist an der Hauptkirche St. Michael, in welchem Amte er auch bis zu seinem Tode im J. 1743 verblieb. Er ist ausgezeichnet, daß er mehrere Werke, besonders Kirchenmusiken componirt und herausgegeben hat, er ist jedoch bereits Nichts mehr davon aufzufinden.

Dietrich, Sixtus, ein berühmter Componist des 16. Jahrh., der zu Constanz lebte. Proben von seiner Kritik enthält Glarean's Dodecachordon, und auch in Hans Walter's „Kantionalien" befinden sich einzelne Melodien von ihm; die seinen Antiphonien gab Georg Rhau in Wittenberg im J. 1541, und im J. 1545 sein „Novus opus musicum, tres tonos sacrorum hymnorum continens" ꝛc. heraus. — Ein anderer Contrapunktist des 16. Jahrh., Georg Dietrich, lebt zu Nürnberg zu J. 1565 Contentus fuscbres (lateinisch und deutsch) herausgegeben.

Dieh, Nathina von, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, geb. im J. 1816 zu München, spielte schon in ihrem 6. Jahre zu allgemeiner Verwunderung in Privatcirkeln, und im 12. Jahre öffentlich. Darauf wurde sie dem König Maximilian von Baiern vorgestellt, und dieser schickte sie zu ihrer fernern Ausbildung nach Paris, wo sie mehrere Jahre unter Kalkbrenner's Leitung bubirte. In den Jahren 1836 und 1837 mußte sie krankheitshalber das Klavierspielen faß gänzlich einstellen; doch besserte sich ihr Zustand, und sie konnte im J. 1838 sowohl in Paris als auch in Deutschland, wohin sie in genannten Jahre zurückgekehrt war, wieder öffentlich auftreten. Seitdem hat man ihre Fortschritte gehört, ihr brillantes und dabei gefühlvolles Spiel zu bewundern.

Dieh, Johann Sebastian, um 1720 in Franken geboren, war Regenschori an der Pfarrkirche zu Wassertrüdingen am Inn, und hat zu Augsburg im J. 1735 herausgegeben: Alphabetarius Musicus, exhibens 7 Missas solemnes in claves ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, et tamen eccle-siasticum elaboratas.

Dieupart, (spr. Dipohr), Charles, geb. in Frankreich zu Ende des 17. Jahrh. (verstorben 1670), war in London, wo er sich ums Jahr 1707 befand, ein angesehener Klavier- und Violinspieler. Er hatte zuerst in genannter Stadt mit Haym und Clayton eine italienische Oper begründet; das Unternehmen scheiterte aber, da Alles scheiterte, auf, bei im J. 1710 mit seinen „Rinaldo" aufgetreten war, und D. mußte sich mit seinen Collegen auf ein Concertunternehmen beschränken, das aber auch nur von kurzem Bestand war. Nun mußte D. von bloßem Unterrichtgeben leben und hätte das auch ganz gut gekonnt, wenn er nicht durch Nachlässigkeit und und auch alle seine Bestimmen sich verscherzt hätte; so aber verfiel er in Elend und Dürftigkeit und starb in diesem Zustand im J. 1740. Von seinen Compositionen sind Klaviersuiten, Flötensolo's mit Baßbegleitung, Klavierübungen u. s. w. gedruckt worden.

Dieyelius, Valentin, ein deutscher Tonkünstler, zu Anfang des 17. Jahrh. in Nürnberg lebend, hat in dieser Stadt im J. 1609 eine Sammlung von Madrigalen italienischer Meister herausgegeben, unter dem Titel: Erster Theil, welcher Madriga-

Digitized by Google

lien auß den berühmteſten Musicis Italicis colligirt, mit 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen.

Diezeugmenon iſt der Name des vierten griechiſchen Tetrachords, welches zwiſchen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaeon lag. Es umfaßte die Töne Paramese (unſer eingeſtrichenes h), Trite diezeugmenon (unſer eingeſtrichenes c), Paranete diezeugmenon oder auch Diezeugmenon diatonos genannt (unſer eingeſtrichenes d) und Nete diezeugmenon (unſer eingeſtrichenes e). Das Wort D. heißt eigentlich abgeſondert, und man benannte dieſes Tetrachord deshalb ſo, weil es mit einem Tone anfing, der mit den Tönen des vorhandenen Tetrachords nichts gemein hatte, es alſo gleichſam als ein abgeſondertes Tetrachord erſcheinen ließ.

Diezeugmenon diatonos, ſ. vorhergehenden Artikel.

Dilettant. Mit dieſem aus dem Italieniſchen (Dilettante) entlehnten Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunſt überhaupt, und der Tonkunſt insbeſondere, der dieſelbe nicht ex professo, ſondern blos zu ſeinem Vergnügen betreibt. Der Inbegriff des ganzen liebhaberiſchen Kunſttreibens heißt Dilettantismus.

Dillen, Wilhelm, ein belgiſcher Componiſt, war zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeiſter an der Kathedrale von Parma, und hat im J. 1622 in Venedig eine Sammlung fünf-, ſechs- und zwölfſtimmiger Meſſen herausgegeben.

Dilliger, oder **Dillinger**, Johann, geb. zu Eißfeld in Franken im J. 1590, ſtudirte in Wittenberg, wurde anfangs daſelbſt Cantor an der Schloßkirche, dann 1623 Magiſter und 1625 Cantor zu Coburg, 1633 Pfarrer zu Gellershauſen und 1634 Diakonus an der Moritzkirche zu Coburg, wo er am 28. Auguſt 1647 ſtarb. Gerber führt 11 Compoſitions-Werke von ihm an, darunter z. B. Prodromi Triciniorum sacrorum, newer Geiſtlicher Liedlein mit 3 Stimmen geſetzt, Nürnberg 1612; Exercitatio musica I. continens XIII selectissimos Concentus musicos variorum Auctorum, cum Basso generali, quibus accesserunt 8 Cantilenae 3 voc., Wittenberg 1624; Musica Christiana Cordialis Domestica, d. i. Chriſtliche Hauß- und Hertzens-Musica, aus 37 in Contrapuncto simplici geſetzten zwei-, drei- und vierſtimmigen Arien beſtehend, Coburg 1630; Musica concertativa, oder Schatzkämmerlein neuer geiſtlichen auserleſenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6 — 12 Stimmen, ſammt dem Continuo Basso ad Organon et Instrumenta musica directa etc., Coburg 1632; Geſpräch Dr. Lutheri und eines kranken Studiosi, vordeſſen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht und mit 4 Stimmen geſetzt, Coburg 1628.

Diludium, Zwiſchenſpiel, bedeutet insbeſondere das Zwiſchenſpiel, durch welches die einzelnen Verszeilen der Choräle in harmoniſche Verbindung geſetzt werden; dann verbindet man aber auch damit den Begriff des Poſtludiums, Nachſpiels, ſ. d.

Diluéndo, verlöſchend, bedeutet, daß die Kraft der Töne in einer Stelle nach und nach abnehmen ſolle; es iſt alſo daſſelbe, was Calando, Decrescendo, (ſ. d.), und das folgende

Diminuéndo, (abgek. dim.), welches auf Deutſch vermindernd, abnehmend heißt. —

Diminutio, (lat.) und Diminuzione (ital.), Diminution, die Verkleinerung, Verringerung, bezeichnet den Prozeß, wenn ein melodiſcher Satz, und insbeſondere das

Hauptthema einer Fuge, im Verlaufe der Durchführung in Noten von geringerm Werthe, als es urſprünglich dargeſtellt war, wiederholt wird. Man pflegt alsdann zu ſagen: der Satz (oder das Thema) ſei per diminutionem nachgeahmt worden. Der Gegenſatz der D. iſt die Augmentation (ſ. d.), und was daſelbſt von der Zeitvermehrung geſagt wurde, gilt hier bei der D. von der Zeitverminderung. Dann verſteht man auch unter D. die Zergliederung einer Note in Noten von geringerm Werthe, z. B. wenn eine halbe Note in 2 Viertel, 4 Achtel, 8 Sechzehntel u. ſ. w. zergliedert wird, namentlich wenn eine andere Stimme dagegen die größere, unzerlegte Note hat.

Dimmler, Anton, geb. am 14. Oct. 1753 zu Mannheim, wo er ſich unter dem Hofmuſikus Joſeph Ziwina zum Horniſten bildete, bei Abt Vogler die Compoſition ſtudirte, und darauf im Jahre 1774 als Horniſt in der Hofkapelle angeſtellt wurde. Da er ſich zugleich eine ausgezeichnete Fertigkeit auf dem Contrabaß erworben hatte, ſo erhielt er im J. 1778, bei Verſetzung der Kapelle von Mannheim nach München, in letzterer Stadt die Stelle eines Contrabaſſiſten; auch gehörte er damals ſchon unter die guten Guitarriſten und Componiſten für dies Inſtrument. Er war überhaupt ein fruchtbarer Componiſt; ſo hat er zu 185 Balleten die Muſik geſchrieben, und es ſind von dieſen anzuführen: „der erſte Tod", „der erſte Schäfer", „Medea", „die Grazien", „Ritter Amadis"; von ſeinen Opern und Operetten machten „der Guckkaſten", „die Schatzgräber", „die Zobeljäger" viel Glück zu ihrer Zeit. Außerdem hat er Streichtrio's, Sinfonien, Quartetten, Concerte für verſchiedene Inſtrumente componirt, von denen jedoch das Meiſte Manuſcript geblieben iſt. — Wann er geſtorben, iſt nicht anzugeben, doch lebte er noch im J. 1815.

Diodorus, der Liebling des Kaiſers Nero, den er auch beim Geſange auf der Harfe begleitete, war zu Argyrium in Sicilien geboren. Er ſoll Verbeſſerungen an der Flöte angebracht haben, indem er den Umfang derſelben durch Hinzufügung mehrerer Tonlöcher vergrößerte. Von Einigen wird behauptet, daß dieſer D. mit dem berühmten Geſchichtsſchreiber gleichen Namens ein und dieſelbe Perſon ſei; das iſt aber noch keineswegs zur Genüge bewieſen, wenn ſich auch in den Werken des Letztern Nachrichten von dem Zuſtande der alten Muſik befinden.

Diomedes, Catone, ein Lauteniſt und Componiſt, zu Venedig geboren und zu Ende des 16. anfangs des 17. Jahrh. lebend, ging nach Polen in die Dienſte eines dortigen Großen, und componirte auch dort Mehreres, z. B. ſetzte er die Gedichte des Stanislas Grochowski in Muſik und gab ſie in Krakau im J. 1606 heraus. In dem Thesaurus Harmonicus des Beſardus findet man auch mehrere Stücke für die Laute von D.

Dionyſius von Halikarnaß, der Jüngere, lebte zu den Zeiten Hadrian's, nach Anderen noch etwas früher, und iſt für den Muſiker merkwürdig als der fruchtbarſte muſikaliſche Schriftſteller unter den Griechen. Leider hat ſich von ſeinen Werken kein einziges, wenigſtens vollkommen und vollſtändig ächt erhalten. Sie ſollen beſtanden haben in 36 Büchern über Geſchichte der Muſik, in 22 Büchern Exercitationum musicae disciplinae, 24 Rhythmicorum commentariorum, und in 5 Büchern de iis, quae musice dicta sunt apud Platonem in Politica. S. Fabricii Bibl. graec., lib. III., pag. 794, vol. XIX., pag. 690.

Digitized by Google

Dioxia, daſſelbe was Diapenté, ſ. d.

Diplaſion, ſ. Doppelflügel und Vis-à-Vis.

Dipodie oder **Syzygie**, bezeichnet in der Metrik eine Verbindung von zwei Versfüßen.

Direktor, ſ. Muſikdirektor.

Dirigiren, heißt die Aufführung eines Tonwerks leiten, die dabei mitwirkenden Kräfte zuſammenhalten, und ihnen die Intentionen des Componiſten vermitteln.

Diritta, ſ. Alla diritta unter A, Präpoſition (3).

Diruta, Agoſtino, ein Auguſtinermönch, geb. zu Ende des 16. Jahrh., war zuerſt Kapellmeiſter zu Aſola in der Lombardei; nach 1622 begab er ſich aber nach Rom in ein Kloſter ſeines Ordens, wo er Kapellmeiſter wurde, und lebte daſelbſt bis um 1650. Er hat viel für die Kirche componirt und publicirt, darunter: Messe concertate a cinque voci, Venedig 1622; Litanie di Gloriosa Domina a 4, 5 e 6 voci, Rom 1631.

Diruta, Girolamo, jüngerer Bruder des Vorigen, zu Perugia um 1580 geb., war Organiſt an der Kathedrale zu Chioggia u. hat herausgegeben: Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Theil I., Venedig 1615, und in einer zweiten Auflage 1625, (enthält neben dem Didaktiſchen auch Orgelſtücke von Diruta, Claudio, Merulo, Andrea Gabrielli, Luzzasco Luzzaſchi, Paolo Quagliati, Giuſeppe Guami u. A.), und Theil II mit dem Titel: Dell' Intavolatura ed altre cose del medesimo, Venedig 1622, und in einer zweiten Auflage 1639, (enthält die Regeln des Contrapunkts, des Notirens, die Kirchentöne und die Art des Transponirens derſelben, die Begleitung des Chorals und das Regiſtriren.) Den Titel „il Transilvano" hat das Werk daher, daß D. den Dialog mit ſeinem Schüler, einem Prinzen von Tranſilvania, führt, dem das Buch auch dedicirt iſt. — Ueber ſeine näheren Lebensumſtände hat ſich nichts ermitteln laſſen, ebenſo wenig wie über die Zeit ſeines Todes.

Dis, iſt der um einen halben Ton vermöge eines ♯ erhöhte Ton D, alſo die vierte Stufe unſerer diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter (von c als Grundton aus gerechnet). In unſerm temperirten Tonſyſtem klingt Dis mit Es ganz gleich, und ſind beide von einander nur enharmoniſch verſchieden.

Discant, Discantus, (lat.), war urſprünglich (nach Franco's von Cöln Traktat „Musica et cantus mensurabilis", abgedruckt in Fürſt-Abt Gerbert's „Scriptores de musica etc." Th. III.) ein Zuſammenklang verſchiedener Melodien, welche gegen einander durch ſogenannte Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zuſammengepaßt und in der Schrift durch verſchiedene Figuren angedeutet wurden. Er war dreierlei, nämlich a) ein einfach fortgeſetzter Geſang (simpliciter prolatus); b) ein abgebrochener Geſang (truncatus, durch Pauſen unterbrochen), welcher auch Ochetus genannt wurde; c) ein gebundener Geſang (copulatus, qui copula nuncupatur). Der Discantus wurde nach Franco mit einer oder mehreren Lyren oder auch ohne Lyra gemacht. Es ſcheint dies ſo viel zu heißen, als: man ſetzte die zu erfindende Stimme (den Contrapunkt) zu dem gegebenen oder wirklich erdachten „Tenor" über einem nach Art der Leyer oder des Dudelſacks ausgehaltenen Grundtone, neben welchem zuweilen, nämlich bei zwei Lyren, noch deſſen Quinte mitklang, auch

wohl bei drei Ihren noch eine Octave fortdörte; der sogenannte „Tenor“ (so hieß das Thema, zu welchem die Stimme gesetzt werden) mußte dann wohl aus solchen Tönen bestehen, wozu jener Alfred (Lyra) paßte. Der Discant ohne Lyra aber mußte wohl aus einer oder mehreren über oder unter den Tenor gesetzten Stimmen ohne einen liegenden und feststehenden Accord oder Grundton bestanden haben. Der auf solche Weise eingerichtete Discant wurde mit geringen für und nicht ganz unerheblichen Abänderungen im Verfahren bei Motetten, Conducten, in Cantilenen und Rondellen, geistlichen und weltlichen Gesängen angewendet. Eine ganz eigene Art des Discantes bildete in der Praxis in Frankreich, wo er Déchant (spr. Deschang) genannt wurde. Dieser Déchant war nicht metrisirt, sondern wurde entweder fabelhaft, oder nach Uebereinkunft mit den Sängern in Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt. Bei der ersten und einfachen Art des Déchant sangen zwei Stimmen meistens im Einklange, nur in einzelnen Rollen trennte sich der Discantstrenge, indem er um eine Stufe herabging, wenn der Andere eine Stufe stieg, oder umgekehrt. Die Stimmen liefen also gleich wieder zusammen und jedenfalls wurde im Einklang geschlossen. Bei der andern Art des Déchans führte der Discantstrenge je nach Willkühr, Einfall und Geschmack sehr bunte Passagen aus, die man Fleuretten nannte. Eine ganz besondere ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Discantes war diejenige, welche die eigene Benennung Fauxbourdons (spr. Fobúrdong) führte; es war dies ein dreistimmiger Gesang, welcher aus einer Reihe aufeinanderfolgender $\frac{6}{3}$ Accorde in gerader Bewegung über dem Tenor oder Cantus firmus, als der Unterlage, bestand; nur am Schlusse trat die Discantstimme statt der 6, in die Octave, so daß mit $\frac{8}{3}$ geendet wurde. Die Ausführung dieser Fauxbourdons setzte jedenfalls schon wohlgeübte Sänger voraus. Diese Art des Fauxbourdons ist diejenige, welche die Sänger der Päpste von Avignon gegen Ende des 14. Jahrh. in die päpstliche Kapelle nach Rom brachten, wo sie sich auch nach Einführung des figurirten Contrapunkts noch lange erhielten und bei gewissen Gelegenheiten in dieser ursprünglichen Gestalt noch jetzt im Gebrauch sein sollen (S. Kiesewetter's Gesch. Der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik.) — In der modernen Musik versteht man unter Discant die höchste Stimme im menschlichen Stimme überhaupt, oder der weiblichen und Knabenstimme in'sbesondere S. den Art. Sopran.

Discant-Geige, f. Violine.

Discant-Griffel, heißt vollkommen Tonschlüssel die Schlüsselmal der Oberstimme, entweder und der Secunde oder und der Septime in die Tonica G. Kadenz.

Discantist, f. Sopranist.

Discant-Lade ist eine solche Windlade, auf der nur die für den Discant bestimmten Orgelpfeifen stehen.

Discant-Pommer, f. Bombard.

Discant-Posaune, f. Posaune.

Discant-Register, f. Discant-Stimmen.

Discant-Schlüssel, Sopran-Schlüssel, Discantzeichen, C-Schlüssel ist das Zeichen:

Digitized by Google

wenden durch Ueberredung, Bitten, Drohungen, Versprechungen, Geschenke, Bestechungen, Gewalt, Waffen, Krieg, Alles, was ihm gut scheint, um seine Absichten zu erreichen. Der Diplomatie wurden stets die Intriguen, Ränke und Kniffe zugeschrieben, welche man in Privatverhältnissen Schlauheit, Verschmitztheit, Arglist, Falschheit, Betrug, Meineid, Verrath, Treulosigkeit, Niederträchtigkeit, Gemeinheit, Schurkerei, Spitzbüberei, Diebstahl, Raub, Mord, Todtschlag nennt.

Diese Verschiedenheit der Ansichten mag vorzugsweise dadurch, wenn nicht allein, bedingt sein, daß man bisher die Diplomatie, wie die Politik, nur als eine Kunst, nicht als eine Wissenschaft betrachtete.

Vergl. Politik, Wissenschaft der, Kunst der.

Dr. Bernhard Hildebrand.

Diplomatik, Urkundenlehre (Urkundenwissenschaft), ist diejenige Wissenschaft, welche die Urkunden nach ihrer äußeren und inneren Beschaffenheit, nach ihrer Entstehung und Bestimmung, nach ihrer Echtheit und Glaubwürdigkeit, nach ihrem Werthe und ihrer Geschichte zum Gegenstande hat. Sie unterscheidet sich von der Geschichte dadurch, daß sie nicht die Urkunden selbst, sondern nur die Urkundenlehre zum Gegenstande ihrer Betrachtung macht.

Diplomatie ist die praktische Kunst der Urkundenlehre.

Diplomatisch ist das praktische Wissen der Urkundenlehre, wie es sich in der Kenntniß der Urkunden, in ihrer Beurtheilung und Behandlung kund giebt.

Diplomatisches Corps ist die Gesammtheit der Diplomaten, welche ein Staat bei einem andern beglaubigt hat.

Diplomatische Note ist eine Art Depesche, welche ein Gesandter an seinen Hof oder an den Minister des Auswärtigen schreibt, um ihn von dem Stande der Unterhandlungen, die er führt, in Kenntniß zu setzen.

Diplomatische Sprache ist die Sprache, welche die Diplomaten unter sich reden, und in welcher sie ihre Depeschen schreiben.

Diplomatischer Agent ist derjenige Diplomat, welcher nur bei einem Hofe mit einem Auftrag beglaubigt, nicht wie z. B. ein Gesandter, mit Repräsentation beauftragt ist.

Diplomatischer Weg ist der Weg, welchen die Diplomaten einschlagen, um ihre Zwecke zu erreichen, oder die Art und Weise, wie sie ihre Zwecke zu erreichen suchen.

Diplomatisches Recht ist das Recht, welches die Diplomaten für sich haben, oder das Recht, welches für die Diplomaten gilt.

Diplomatisches Schreiben ist ein Brief, welchen ein Gesandter an seinen Hof oder an den Minister des Auswärtigen schreibt, um ihn von dem Stande der Unterhandlungen, die er führt, in Kenntniß zu setzen.

Diplomatisches Siegel ist ein Siegel, welches ein Gesandter bei sich hat, um damit seine Depeschen zu siegeln.

Diplomatisches Zeichen ist ein Zeichen, welches die Diplomaten unter sich haben, um damit ihre Depeschen zu bezeichnen.

Diplomatisches Zeremoniell ist das Zeremoniell, welches die Diplomaten beobachten.

Diplomatisch-Politisch ist das Wissen der Diplomaten, wie es sich in der Kenntniß der Verhältnisse, in der Beurtheilung und Behandlung derselben kund giebt.

Diplomatisch-Politisches Recht ist das Recht, welches die Diplomaten für sich haben, oder das Recht, welches für die Diplomaten gilt.

Dr. Bernhard Hildebrand.

Direktorialverfassung ist diejenige Verfassung, bei welcher die Regierung einem Direktorium übertragen ist. Dieses Direktorium kann entweder aus einer Person oder aus mehreren Personen bestehen. Jenes nennt man Monarchie, dieses Aristokratie oder Demokratie, je nachdem die Mitglieder des Direktoriums aus einer bevorrechteten Klasse oder aus dem Volke gewählt werden.

Dr. Bernhard Hildebrand.

Direktorium ist die Regierung, wo diese einem Kollegium übertragen ist, das entweder aus einer Person oder aus mehreren Personen besteht. Vergl. Direktorialverfassung.

Dr. Bernhard Hildebrand.

Dissidenten sind diejenigen, welche sich von einer Religionsgemeinschaft trennen, ohne sich einer andern anzuschließen. Vergl. Religionsfreiheit.

Distrikt ist ein Theil eines Landes, welcher eine Abtheilung für sich bildet.

Distriktsrath ist ein Rath, welcher für einen Distrikt bestellt ist.

Distriktsvorsteher ist ein Vorsteher, welcher für einen Distrikt bestellt ist.

Divan ist der Name, welcher dem Staatsrathe des türkischen Reiches gegeben wird.

Divide et impera ist ein Grundsatz, welcher in der Politik gilt, und welcher lautet: Theile und herrsche. Er ist ein Grundsatz, welcher von Machthabern befolgt wird, um ihre Macht zu befestigen.

Dogge ist ein Hund, welcher zum Schutze des Hauses gehalten wird.

Dogmatik ist die Wissenschaft, welche die Dogmen zum Gegenstande hat.

Dogmatisch ist das Wissen der Dogmen, wie es sich in der Kenntniß derselben kund giebt.

Dogmatisch-Politisch ist das Wissen der Dogmen, wie es sich in der Kenntniß derselben kund giebt.

Dogmatisch-Politisches Recht ist das Recht, welches die Dogmen für sich haben, oder das Recht, welches für die Dogmen gilt.

Dogmen sind diejenigen Lehrsätze, welche in einer Religionsgemeinschaft als Grundsätze gelten.

Domainen, Kammergüter sind diejenigen Güter, welche dem Staate gehören, und welche nicht zu öffentlichen Zwecken bestimmt sind, sondern zu Privatzwecken verwendet werden.

Domainenrecht ist das Recht, welches für die Domainen gilt.

Domainenverwaltung ist die Verwaltung der Domainen.

Domestikenstand ist der Stand, welcher aus Domestiken besteht.

Domestikenwesen ist das Wesen, welches sich auf die Domestiken bezieht.

Domestikenwesen-Politisch ist das Wesen, wie es sich in der Kenntniß der Domestiken kund giebt.

Domestikenwesen-Politisches Recht ist das Recht, welches für die Domestiken gilt.

Domestiken sind diejenigen, welche in einem Hause dienen.

Dominikaner ist ein Mönch, welcher dem Orden des heiligen Dominikus angehört.

Dominikanerorden ist der Orden des heiligen Dominikus.

Dominikanerregel ist die Regel, welche der Dominikanerorden befolgt.

Dominium ist das Recht, welches der Eigenthümer einer Sache über dieselbe hat.

Domkapitel ist ein Kapitel, welches an einem Dome besteht.

Domkapitular ist ein Kapitular, welcher an einem Dome angestellt ist.

Dominium ist das Recht, welches der Eigenthümer einer Sache über dieselbe hat.

Domkapitel ist ein Kapitel, welches an einem Dome besteht.

Domkapitular ist ein Kapitular, welcher an einem Dome angestellt ist.

Domkirche ist eine Kirche, welche einen Dom hat.

Dompfaffe ist ein Vogel, welcher in Wäldern lebt.

Dompfarrer ist ein Pfarrer, welcher an einem Dome angestellt ist.

Dompfarrei ist eine Pfarrei, welche an einem Dome besteht

absolute verlangen) eben das Unbefriedigende, Ungefüllige vermeiden. Man theilt die Dissonanzen gewöhnlich in wesentliche und zufällige; die ersteren sind solche, welche zum Wesen eines Stamm- oder abgeleiteten Accords gehören; die letzteren sind solche, welche nur durch einen zufälligen Umstand in den Zusammenklang aufgenommen werden. Zu den wesentlichen Dissonanzen werden gezählt: die verminderte Quinte und deren Umkehrung: die übermäßige Quarte; die übermäßige Quinte und deren Umkehrung: die verminderte Quarte; die übermäßige Sexte, die kleine, große und verminderte Septime, die große, kleine und übermäßige Septime, die große und kleine None, die Undecime und die Terzdecime. Zufällige Dissonanzen, alle nichtwesentlichen und harmoniefremden Töne eines Zusammenklangs, heißt: Durchgänge, sowohl harmonische, wie chromatische, Vorhalte, Anticipationen und Retardationen (s. alle diese Art.). Von der sogenannten Vorbereitung (s. d.) der Dissonanzen, welche die ältere Theorie als eine nicht zu umgehende Regel hinstellte, hat die neuere Praxis sich fast ganz losgesagt; man läßt heutzutage die Dissonanzen kaum und frei eintreten, ohne sich an deren Hülfe zu kehren.

Dissler, Johann Georg, geb. in Wien um das Jahr 1730, war ein Schüler von Josef Haydn, der ihn sehr lieb hatte, und wurde im J. 1781 in der Stuttgarter Kapelle als Violinist angestellt, nachdem aber im J. 1790 als Concertmeister. Einer immer mehr zunehmenden Gemüthskrankheit wegen mußte er aber im J. 1796 seine Stelle aufgeben und reiste nach Wien zu seinen Eltern, starb jedoch hier, aller angewandten ärztlichen Hülfe ungeachtet, schon im J. 1798. Als Violinspieler wie als Komponist wurde er zu seiner Zeit gleich sehr geschätzt; von seinen Talent in letzterer Beziehung geben 18 Streichquartette, ein Concert für Violine, welche Sachen gedruckt, und 6 Streichquintette, welche Manuscript geblieben sind, ein gutes Zeugniß: die Ideen darin sind ansprechig und gefällig und die Ausarbeitung kunstgerecht.

Distonieren, s. Detonieren.

Dithyrambus war ursprünglich ein Beiname des Bacchus, dann hießen aber später gewisse lyrische Gedichte zu Ehren und höchsten Preis Dithyramben. Sie wurden anfangs zu Ehren des Bacchus, dann auch anderen Gottheiten gesungen und die Erfinder soll Arion gewesen sein. — Die Bezeichnung dithyrambisch wird auch noch heutzutage einem Gedicht oder Tonstück von wilder, stürmender Begeisterung und Aufregung gegeben; man hat dabei natürlich keine besondere Gattung von Kunstformen im Auge, sondern bloß etwas Stylistisch-Charakteristisches.

Ditonisches Komma, s. Komma, Ditonisches.

Diüsus nannten die Griechen das aus zwei ganzen Tönen bestehende Intervall der großen Terz. — In älteren Orgeln fand man auch eine Tregstimme, die mit dem Namen D. bezeichnet war.

Dittaleoclange oder **Dittanaclasis** nannte der Instrumentenmacher Matth. Müller ein von ihm im J. 1800 erfundenes Doppel-Pianoforte mit perpendikulärem Saitenbezuge und einer Claviatur an jeder Seite, so daß es von zwei sich gegenüberstehenden Personen zu gleicher Zeit gespielt werden konnte. Die Stimmung des einen Klaviers ist im Verhältniß zum andern eine Octave höher; der Zusammenzug von beiden fällt eine mit Darmsaiten bezogene Lyra. Der Ton war heller und an-

Digitized by Google

geachtet und erinnerte an den Zusammenklang eines Streich-Quartetts; auch nahm es nur wenig Raum ein, denn es war nur drei Quadratschuh breit. Drey Jahre hat es doch seine weitere Verbreitung gefunden.

Ditters von Dittersdorf, Carl, ein fruchtbarer und vortrefflicher Componist, der namentlich durch seine deutschen komischen Opern zu einem wahrhaft nationalen musikalischen Charakter gewonden ist, und den man darob anfeinden mag, wenn von ächt deutscher Komik in der Musik die Rede ist. Er lebte unfreundlich dem Dittern und ist zu Wien am 2. November 1799 geb. Seine frühe Neigung zur Musik veranlaßte seinen Vater, der kaiserl. Hof- und Theaterbicker und ziemlich wohlhabend war, ihm im 7. Jahre bei einem gewissen König Violin-Unterricht nehmen zu lassen, welcher sich aber darob die unfreundlichsten Verrichtete seiner jungen Schüler bewogen fuhl, diesen nach brittehalb Jahren einem geschickten Meister zu übertassen, indem er ganz freimüthig gestand, daß er dem Carl nichts weiter zu lehren vermöge. Dieser neue Lehrer nun war Joseph Zügler, welcher neben andern guten Lehren dem D. auch den Rath gab, recht fleißig bei den Kirchenmusiken in den Benediktinerkirche, welche eine der besten damaligen Orchester in Wien hatte, mitzuwirken und sich dadurch vor allen Dingen recht musikalisch gewandt und fest zu machen. Dies that er auch, und recht zu seinem Glücke; denn als ihm eine der erste Violinist Karl Huber ein Solo überließ und er es vom Blatte ganz wacker heruntervielte, wurde (1751) der General-Feldzeugmeister Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen auf ihn aufmerksam und nahm ihn auch als Kammerknaben und Mitglied seiner Hauskapelle zu sich. Er erhielt nun noch fernern Unterricht beim Violinisten Trani und in der Composition unterwies ihn der Kapellmeister Bono; nebenbei wurde auch auf seine außermusikalische Bildung gesehen und er mußte fleißig Lateinisch, Französisch und Italienisch treiben und Fechten, Tanzen und Reiten lernen. Zehn Jahre betrieb jeder es bei seinem gütigen Patron in den glücklichsten Verhältnissen und hatte sich täglich Gelegenheit durch das Anhören der ausgezeichnetsten Virtuosen, Instrumentisten sowohl wie Sänger und Sängerinnen, seinen Geschmack zu bilden. Als der Prinz im J. 1760 nach Hildburghausen zurückging, um die Vermundschaft über den minderjährigen Erbprinzen zu übernehmen, und darum seine Hofmusikkapelle verließ, sorgte er für D., indem er bewirkte, daß dieser in's Hoforchester mit den nämlichen Gehalte, den er bei ihm hatte, aufgenommen wurde. Nach fünf Viertesjahren verließ er darauf mit Glück nach Italien, wo er durch sein vortreffliches Violinspiel, überall wo er sich hören ließ, gerechte Sensation machte. Nach seiner Rückkehr trat er wieder in seine Orchester-Funktion ein und ging auch im J. 1764 in Wien's, das Kaiserin Guadagni und Andrer Gesellschaft mit zur Krönung Joseph's II. als römischen König nach Frankfurt; jedoch verließ er einige Zeit darauf, da er sich mit dem neuen Intendanten, Grafen Spork, nicht über einen neuen Contrakt einigen konnte, die kaiserlichen Dienste und wurde an Michael Haydn's Stelle Kapellmeister des Bischofs von Großwardein, in welcher Stellung er fünf glücklicher Jahre verblieb, bis die Gunst und Freundschaft des Bischofs und seines Untergebenen in der Kapelle erwarb, ein kleines Opernhaustheater errichtet und für dieses seinen ersten Versuch in der dramatischen Composition mit der Oper „Amore in Musica" machte; einige Zeit früher hatte er, der bisher sich nur mit der Composition von Instrumentalsachen abgegeben, auch angefangen mit

kirchlicher Musik sich zu befassen und das Oratorium „Isacco, figura del Redentore" von Metastasio in Musik gesetzt. Im J. 1769 wurde der Beschluß durch eine veränderliche Anklage veranlaßt seine Kapelle und sein Theater aufzugeben und D. war nun ohne Anstellung, nahm auch vorläufig keine an, trachtete daß man ihn in Wien seinen ehemaligen Posten im Orchester wieder eingetragen hatte, fanden sich auf Reisen sein Glück zu versuchen. Auf einer derselben in Schlesien kamen ihn der Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsch, kennen, und bewog, ihn eine Leitung bei ihm zu verweilen. Auch sorgte Zeit hatte D. sich die Liebe des Kirchenfürsten sehr zu bedienen, gelegt, bei Friedrich dem Zweiten in Ungnade gefallen war und nicht in Breslau reiteten durfte, sondern in Johannisberg im ehemaligen Schlesien bleiben mußte; erwarben und erhielt von ihm an Neujahrstage 1770 das Diplom eines Ritters von goldnen Sporn, das er, der Fürstbischof) durch seine Vermittelung in Rom erwirkt hatte. Um D. ganz an seinen Hof zu fesseln, ertheilte ihm der Fürstbischof noch im nämlichen Jahre den Posten eines Forstmeisters des Fürstenthums Neiße — auf seine Fähigkeiten in der Forstwissenschaft kam's wohl bei diesem auch Ehrenposten nicht so sehr an — und so blieb er denn in Johannisberg, ließ ein kleines Theater errichten, für das er aus Wien Personal (darunter auch seine nachherige Frau, Fräulein Ravinini) verschrieb, brachte die kleine Privatkapelle des Fürstbischofs auf einen guten Fuß und komponirte fleißig, und 8. sein Oratorium „Davidde" und die komische Oper „Il Viagiatore americano". Bei einem Besuche, den er von Johannisberg aus in Wien machte, hat ihn der Hofkapellmeister Gaßmann um ein Oratorium für die Wiener Musiker-Witwen-Societät, und er schrieb die „Ester", welche der genannten Anstalt nicht nur eine beträchtliche Summe einbrachte, sondern auch durch ihre vielen Schönheiten den Componisten bedeutende Ehre verschaffte. Im J. 1773 wurde D. in den Reichsadelstand erhoben und führte von nun an den Namen Ditters von Dittersdorf, zugleich gab ihm der Fürstbischof die Stelle eines Amtshauptmanns von Freywaldau. Im J. 1786 war er wieder in Wien und führte daselbst zum Besten der schon genannten Wittwen-Societät sein Oratorium „Hiob" auf; in derselbe Zeit fällt auch die Aufführung seiner zuvor noch Orth's Metamorphosen gearbeiteten Sinfonien, deren sechs in Augarten und die andere Hälfte im Theater gegeben wurden, so wie er auch während seines Wiener Aufenthalte die komischen Opern „Doctor und Apotheker", „Betrug durch Aberglauben", „die Liebe im Irrenhause" und „Gutsherr" dichtete, welche mit Ausnahme der letzteren ungemein Glück machten. Den „Hiob" nebst einigen seiner Opern führte er auch im J. 1789 in Berlin auf, wo er vom König Friedrich Wilhelm (der ihn das Jahr vorher in Breslau hatte kennen lernen) viele Auszeichnung erfuhr und viel Geld verdiente. — Sein Leben, das bis hierher so glücklich und gütigend war, sollte noch einen viel trüben Verlauf nehmen und der Mann, der seine Zeitgenossen durch seine Kunst so vielfach erheitert und erfreut hatte, mußte in Kümmernis und Elend enden. Das Podagra nämlich hatte sich nach und nach bei ihm eingefunden und seine sonst so robuste Gesundheit tief heruntergebracht; dazu gesellte sich aber noch der Kummer über seine Verabschiedung, die nach dem Tode des Fürstbischofs im J. 1795 erfolgte und die ihn und seine unverlorgte Familie den bittersten Mangel Preis gab. Dazu trug seiner 26jährigen redlichen Dienstzeit gab man ihm doch nicht mehr als 600

Digitized by Google

Dalles Preßen — und mit dieser Kinnlyst — ein erpreßter Rothschrei war klugh in Krankheitsfachen brauchsgangen — mache eine Familie von fünf Personen durchkommen! Ein edelmüthiger Freund, Jgnaz Freiherr von Stillfried, war ihm doch noch gebildeten und dieser nahm ihn und seine Familie zu sich auf seine Herrschaft Rothlhotta im Taborer Kreis unweit Neuhaus. Hier beschloß er sein Leben am 31. Octbr. des Jahres 1799, zwei Tage nach Vollendung seiner Lebensbeschreibung, die er seinem Sohne in die Feder diktirt hatte und die zum Besten seiner Familie im Jahre 1801 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herauskam. — Außer seinen schon angeführten Werken hat D. noch geschrieben: die Opern „lo sposo burlato“, „Hieronymus Knicker“, „la Contadina fedele“, „Orpheus der Zweite“, „das rothe Käppchen“, „der Schiffspatron, oder der neue Gutsherr“, „Dokus Pokus“, „das Gespenst mit der Trommel“, „Gott Mars, oder der eiserne Mann“, „der gespoppte Brautigam“, (vielleicht passende mit „Sposo burlato“.) „Don Quixote“, „die Gesellen,“ (Prolog), „der Temperamentsmann“, „der Mühlenmarder“, „Terno secco“, „der Durchmarsch“, „die Opera duffa“, „Don Coribaldi“, „il Moreato delle Ragazze“ (vielleicht dasselbe mit dem „Mühlenmarder“), „il Trionfato di Clori“ (eine große Serenata); einige Messen und Motetten, Cantaten, in die vierzig Sinfonien, Streichquartetten, Lieder und Gesänge, Duos für Streichinstrumente, Violin-Concerte, ein großes Concert, für 11 concertirende Instrumente, Concertino's für verschiedene Instrumente, Divertimenti, Notturni, Klavier-Sonaten, Variationen, Präludien u. s. w.

Dittmer, Mantey, Freiherr von, großherzogl. Kapellmeister zu Strelitz, ein Schüler Winter's, hat besonders Kirchenmusiken componirt, denen viel Gutes nachgesagt wird; außerdem hat man von ihm die Musik zu dem Drama „die beiden Gutsherrn-Klavier“, eine Ouverture zum Schauspiel „Ludwig der Baier“, Klavierfachen, Tänze, ein Concertante für Klarinette und Violine u. s. w.

Divertissement, (spr. Diwertissemang), **Divertimento,** ist der Name für gewisse unterhaltende, leichtgearbeitete Tonstücke, die aus mehreren Sätzen bestehen können und für eine oder mehrere Instrumente berechnet sind. Die Form der einzelnen Sätze ist willkührlich und man kann diese auf Art eines Sonatensatzes, einer Rondo, in der Variationenform u. s. w. behandeln. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. verstand man unter Divertissement bloß ein Tonstück für Klavier, das aus kurzzusammenhängenden, mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen bestand. Ferner bezeichnete es ehedem in Frankreich eine Reihe von zwischen den Akten der Opern eingeschobenen Tänzen und Gesängen.

Divisārum ist der lateinische Name des 4. Tetrachords (f. d.) im griechischen Tonsystem.

Divisārum extenta heißt im Lateinischen die dritte Saite des vierten Tetrachords der Griechen, oder derjenige Ton, welchen wir das eingestrichene d nennen.

Divisi, — getheilt, heißt in Stimmen für Streichinstrumente über denjenigen bedeutsamen Passagen, welche nicht von einem, sondern von zwei Spielern, deren einer die höhern, der andere die tiefern Noten übernimmt, ausgeführt werden sollen. Dies hat natürlich nur Bezug auf das Orchester, wo gewöhnlich zwei Spieler auf einer Stimme und an einem Pulte spielen.

Digitized by Google

Divoto, Givotamente, anddtig, ift eine Bezeichnung für einen ernſten, gehobenen, feierlich-innigen Vortrag.

Dizi, (fpr. Diſi), François Joſeph, Harfen-Virtuos, geb. zu Namur den 14. Januar 1780, zeigte ſchon frühzeitig glückliche Anlagen für Muſik und machte unter der Leitung ſeines Vaters ſeine erſten Studien in der Kunſt. Die Harfe war von jeher ſein Lieblingsinſtrument und er war noch in ſeinen 16. Jahre, weit durch eſſigus Selbſtſtudium, ſchon ſo weit, daß er als Harfenſpieler öffentlich auftreten und den Plan faſſen konnte, eine Kunſtreiſe nach England zu machen. Wirklich ſchiffte er ſich auch dahin ein. Während des Fahrzeug, auf welchem er ſich befand, in einen Hafen, in welchen es durch einen Zufall eingelaufen gezwungen war, fiel tag, ging D. niemal auf dem Verdeck ſpazieren und bemerkte, daß ein Matroſe über Bord fiel. Den Menſchenfreund getrieben, ſprang er nach, um ihn zu retten, ohne in dem Augenblicke zu bedenken, daß er ſelber nicht ſchwimmen konnte. Bald verlor er die Beſinnung und wäre ſicherlich ſeiner Menſchenliebe zum Opfer gefallen, wenn ihn nicht ein Hafenarbeiter gerettet hätte. In ſeinem Hauſe kam er nun wieder zu ſich und wollte nun, nachdem er ſich gehörig erholt hatte und ſeine Kleider getrocknet waren, auf ſein Schiff zurückkehren. Leider war dies aber in der Zwiſchenzeit abgefegelt, denn man hatte weder der Matroſen noch D's Anfall bemerkt. Die Verlegenheit des letztern kann man ſich denken; auf dem Schiffe waren ſeine ſämmtlichen Effekten, ſeine Harfe, ſeine Kunſtſtudiengebriefe, der größte Theil ſeiner Baarſchaft, und der ſah hatte er kaum ſo viel, um ſeine Reiſe fortſetzen zu können. Doch kam er glücklich nach London; aber wie groß war ſeine Verzweiflung, als er trotz eifrigſter Nachforſchungen ſein erſtes Schiff nicht ausfindig machen konnte! Troſtlos, ohne Hülfsquellen, irrte er Tagelang in der großen Stadt umher und war nahe daran vor Elend umzukommen. Da böte es zufällig in einem Hauſe Harfe ſpielen; er ging hinein, ſchilderte ſeine Lage und bote da! ber Zufall hatte ihn ganz glücklich gefügt, denn er befand ſich in Hauſe des berühmten Piano- und Harfenfabrikanten Seb. Erard. Dieſer, das Talent des jungen D. erkennend und würdigend, führte ihn in die Welt ein und verſchaffte ihm Schüler; auch Clementi warf ſeine Materialien zu Gunſten D's. in die Wagſchale, und ſo dauerte dieſes nach und nach großes Renommee, welches er in England während dreißig Jahren, als Lehrer und Virtuos, ruhmlich behauptete. Auch in Deutſchland hat man dieſen Talent würdigen können, denn er bereiſte dieſes Land in den Jahren 1823—24 als Begleiter Kalkbrenner's. In J. 1828 verließ D. London und ſtabilirte in Paris im Verein mit den Haus-Pleyel eine Harfen-Fabrik. Wahrſcheinlich iſt er augenblicklich nicht mehr am Leben. — Für ſein Inſtrument hat er Verſchiedenes componirt, z. B. Sonaten, Fantaſien, Variationen, Etuden. Ueber ſeine Verdienſtungen an der Harfe ſteht eine ausführliche Anzeige in der Leipz. allg. muſ. Zeitung vom Jahre 1824, Nr. 2.

Diabacz, Joſeph Benedikt, geb. zu Podiebrad in Böhmen, den 2. Juli 1703, war ein Pflanzen-Virtuos und zu Gabling in der kurfürſtlichen Kapelle angeſtellt. In genannter Stadt ſtarb er um 1769.

Diabacz, Gottfried Johann, um 1760 zu Böhmiſch-Brod geboren, trat zu Prag in den Prämonſtratenſer-Orden und wurde nachher Chorherr und Bibliothekar des Stiftes Strahow. In ſeinem Raumpreiſe: Allgemeines böhmiſches Künſtler-Lexikon

Prämonstrat.
des Strahowstifts

für Böhmen, Prag, 1815—18, 3 Bände, befinden sich viele interessante Notizen über böhmische Musiker. Dann findet man auch von ihm im 7. und 12. Hefte der „Statistik von Böhmen" (1782) einen „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichsten Tonkünstler in oder aus Böhmen" und endlich ist in den „neueren Abhandlungen der königl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften" eine Abhandlung „von den Schicksalen der Künste in Böhmen" von ihm vorhanden, in der er sich auch über Tonkunst und Tonkünstler verbreitet. — Gestorben ist er zu Prag d. 4. Jan. 1820.

D-Moll ist diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, welche den Ton D zum Grundton hat, und deren Tonleiter als Kennzeichen die kleine Terz f und kleine Sexte b ist. Wie ihre parallele Tourtonart F-dur, hat die Tonart D-moll ein b als Vorzeichnung, nämlich vor h.

Do ist eine Silbe, deren sich die Italiener bei der Solmisation statt der Silbe ut (c) bedienen.

Dobler, Joseph Aloys, war einer der vorzüglichsten deutschen Baßsänger und wurde am 17. Novbr. 1796 zu Gebratzhofen in Würtemberg geboren, wo sein Vater Schullehrer war und ihm auch den ersten musikalischen Unterricht ertheilte. In seinem 10. Jahre kam er als Chorknabe an den Dom zu Constanz und auf dem Gymnasium daselbst erhielt er auch seine fernere Ausbildung. Zunächst um der Conscription zu entgehen, studirte er im J. 1813 auf der damaligen katholischen Universität Ellwangen Theologie. Während seiner zweijährigen Studien hatte er oft Gelegenheit seine schöne Baßstimme (in die sich nach ungewöhnlich leichter Mutation seine Knabenstimme umgesetzt hatte) in den Liebhaber-Concerten, welche der Rektor Spägele eingerichtet hatte, bewundern zu lassen und von diesen Erfolgen, wie von seiner Kunstliebe aufgemuntert, beschloß er, nicht wie er erst wollte, in's Priesterseminar einzutreten, sondern ging heimlich nach Wien, wo er sich als Jurist immatrikuliren ließ und durch Musikunterricht sich seinen Unterhalt zu verschaffen suchte. Es konnte nicht fehlen, daß auch in Wien D's schöne Stimme bald Aufsehen machte und zu den eifrigsten Bewunderern derselben gehörte Weigl, der ihm Eintritt in das Kärnthnerthor-Theater verschaffte, ihm musikalische Rathschläge ertheilte und ihn auch an genannter Bühne als Chorist sich engagiren ließ. Dreivierteljahre darauf wurde er als erster Bassist am neu errichteten Theater zu Linz engagirt und trat hier zum ersten Male als „Alidor" in Isouard's „Aschenbrödel" auf. Von Linz aus kam er im J. 1820 nach Frankfurt a/M.; von wo aus er im J. 1825 eine erfolgreiche Kunstreise durch fast ganz Deutschland machte. Im J. 1833 war er bei der deutschen Oper in London engagirt und im J. 1834 ging er unter vortheilhaften Bedingungen als Hof-Opernsänger nach Stuttgart. Daselbst ist er am 6. September 1841 gestorben.

Dobrzinski, (spr. Dobschinski), Felix, einer der tüchtigsten jetzt lebenden polnischen Klavierspieler und Componisten, geb. im J. 1807 zu Romanow in Volhynien, wo sein Vater, ein trefflicher Geigenspieler, Direktor der Gräfl. Ilinski'schen Oper und Concerte war. Von diesem erhielt er auch seinen ersten Unterricht, namentlich im Pianofortespielen, und später, als der Vater mit seiner Familie nach Warschau zog, wurde Elsner Felixens Lehrer in der Composition. Ungefähr um 1828 etablirte er sich in Warschau als Musiklehrer, machte von da aus mehrere Kunstreisen und ist

Digitized by Google

ausgezeichnete Theater-Kapellmeister in genannter Stadt. Componirt hat er Ballmusik (von denen eine bei einer Preisausschreibung in Wien als die zweitbeste genannt wurde), Overturen, Streichquartetts, viele Lieder und kleinere Klavierstücken, einige Cantaten, ein Klavierstrio und auch eine Oper. — Seine Schüler sind meist interessant und gesuchte und verstehen den guten, tüchtig gebildeten Musiker.

Dobyhall, Josef, geb. den 13. Juni 1779 zu Krzeszowitz in Böhmen, wurde zum Schulfach und zur Musik erzogen und hatte bis zu seinem 15. Jahre im Gesang, Klavier- und Orgelspiel, auf der Violine und den meisten Blasinstrumenten schon gute Fortschritte gemacht. Darauf wurde er nach Cuna in Oberösterreich geschickt, theils um die deutsche Sprache zu erlernen und theils um sich beim dortigen Stadtmusikus auf den Horn, der Trompete und Posaune recht zu vervollkommnen. Nach geendigter Lehrzeit begab er sich nach Wien, hörte den pädagogischen Cursus und behauptete sich hinlänglich genug, bis er endlich an der Leopoldstädter Bühne ein Unterkommen als Clarinettist fand, welches Posten er sechs Jahre bekleidete. Nunmehr entsagte er ganz und gar den früheren Einschäftigungen, Schulmann zu werden, widmete sich gänzlich und ausschließlich der Musik, und studirte Generalbaß und Compositionslehre bei Heidenreich und Tauber. Nachdem er zwei Jahre lang beim russischen Botschafter, Fürsten Kowalkin, Kapellmeister gewesen war, kam er im J. 1810 in das Orchester des Burgtheaters und in die Privatkapelle des Fürsten Lobkowitz; nach kurzer Zeit aber wurde er im Hofoperen-Orchester als zweiter Clarinettist placirt. Zugleich ernannte ihn der Fürst zum zweiten Kapellorchestergenossen, Gesprengt Magnificus von Ehr, zum Kapellmeister dieses Regiments, und obgleich er die Musik bei demselben in einem sehr schlechten Zustande fand, gelang es ihm doch in verhältnißmäßig kurzer Zeit sein Corps zu einem der besten in der Armee zu machen. Hauptsächlich gedacht man D. im Arrangiren für Militairmusik und sogar Kaiser Franz bot seiner Bewunderung seine Gefallen an der Art und Weise wie D. Nummern aus seinen (Kaiser's) Opern arrangirt hatte, daß er alle dergestalt eingerichteten Pieren in Abschriften sich geben ließ und mit sich nahm.

Doche, (spr. Dosch'), Joseph Denis, geb. zu Paris den 22. August 1766, kam in seinem 6. Jahre als Chorknabe an die Kathedrale von Meaux und konnte daselbst die Musik unter Guignet. In seinem neunzehnten Jahre wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Coutance (?) und blieb in dieser Stellung bis zum Ausbruch der Revolution. Dann trat er in das Orchester des Vaudeville-Theaters in Paris, ein als Bratschist, dann als Violoncellist und endlich als Contrabaßist. Nachdem er Orchesterchef an denselben Theater geworden war, componirte er eine Menge Arien und Gesänge zu den Stücken, die man aufführte, und zeichnete sich seine Musik durch einen gezeichnet und natürlichen Styl aus. Man kennt von ihm die komische Oper „Les trois Dervilles" und mehrere Operetten, darunter „Point de lendemain", welche im J. 1804 mit Erfolg aufgeführt wurde; ferner mehrere Messen und eine Sammlung seiner Theaterpiecen unter dem Titel: „La Musette du Vaudeville". Im J. 1824 pag. fil. D. von seiner Theater-Function zurück und starb zu Sceaux im Juli des Jahres 1825. — Sein Sohn Alexandre Pierre D. geb. zu Paris im Jahre 1799, machte seine Studien am Conservatoire daselbst und folgte seinem Vater als Contrabaßist am Orchester des Vaudeville.

Digitized by Google

Docken, Döckchen, Ohren, Träger sind die an beiden Seiten eines Wellenbretts in der Orgel befindlichen kleinen abgerundeten Hölzchen, welche die Stifte (Achse) der Wellen tragen, zu welchem Zwecke sie in ihrer Mitte eine tief eingebrannte kesselförmige Vertiefung haben, in deren Mitte sich ein durch die Docke gehendes Loch (Dockenloch) befindet, worin die Wellenachsen sich, ohne zu schlottern und ohne sich zu drängen, bewegen können. Sie werden von hartem Holze gemacht nnd erhalten, um sie gehörig befestigen zu können, einen Zapfen, vermöge dessen sie in das Wellenbrett fest eingelassen und eingeleimt werden. — Ueber die Docken in Klavierinstrumenten s. d. Art. Springer.

Dockenloch, s. vorhergehender Art.

Doctor der Musik, lat. Doctor musices, ist eine akademische Würde, welche ursprünglich blos von den englischen Universitäten Oxford und Cambridge verliehen wurde, die man aber auch jetzt auf deutschen Universitäten besonders verdienstvollen Tonsetzern zuerkennt. So sind z. B. Spontini und Friedrich Schneider von Halle aus, und der Letztere noch einmal von Leipzig aus zu Doctoren der Musik ernannt worden. — Die englischen Universitäten haben auch noch eine niedrigere akademische Würde in der Musik, nämlich die des Baccalaureus, und derjenige, welcher die musikalische Doctorwürde erlangen will, muß nach den Statuten der Universität Oxford eigentlich schon vorher als Baccalaureus graduirt worden sein. Zur Erlangung dieses niedrigeren Grades wird nach diesen Statuten erfordert, daß man sieben Jahre die theoretische und praktische Musik studirt und von anerkannten Meistern eigenhändig geschriebene Zeugnisse seiner Fähigkeiten aufzuweisen haben. Nächst diesem muß man ein 5stimmiges Gesangstück mit Instrumentalbegleitung componiren, solches selbst aufführen (d. h. die Aufführung leiten) und die Aufführung drei Tage vorher durch ein Programm ankündigen. Will der zum Baccalaurens creirte Tonkünstler auch die Doctorwürde erlangen, so muß er das Studium der Musik noch fünf Jahre fortsetzen und nach Verlauf derselben abermals hinlängliche Zeugnisse von seinen gemachten Fortschritten aufweisen können, bevor er dem Doctorgrad erhalten kann. Heutzutage nimmt man es mit der Befolgung dieser in den Statuten vorgeschriebenen Gesetze nicht mehr so genau, sondern man ertheilt die Doctorwürde auch ohne daß vorher das Baccalaureat erworben ist, und es scheint, als sei überhaupt das letztere seit geraumer Zeit gänzlich außer Gebrauch gekommen. Von Deutschen sind z. B. Joseph Haydn und Romberg in Oxford zu Doctoren der Musik ernannt worden. — Nach Anton von Wood's Historia et antiquitat. univ. Oxonions. sind zu Oxford die akademischen Würden in der Musik zugleich mit denen der 4 Hauptfakultäten bald nach den Zeiten des Königs Heinrich II. eingeführt worden.

Döbbert, Christian Friedrich, geb. zu Berlin am Anfang des vorigen Jahrh., war zuerst in der Kapelle des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Culmbach als einer der größten Oboisten seiner Zeit, mußte aber auf Verlangen seines Herrn die Oboe mit der Flöte vertauschen und demselben lange Zeit Unterricht darauf geben. 1763 kam er in die Anspach-Baireuth'sche Kapelle und gestorben ist er im J. 1770. Man hat von seiner Composition 6 Flötensolo's mit Generalbaß, die 1759 in Nürnberg erschienen sind.

Digitized by Google

Döf, oder Döff, iſt die veraltete Benennung einer vierfüßigen Prinzipalſtimme in der Orgel.

Döhler, Theodor, einer der ausgezeichnetſten modernen Pianoforte-Virtuoſen, geb. den 20. April 1814 zu Neapel, woſelbſt ſein Vater als Kapellmeiſter anſäſſig war; eben ſo wie dieſer, der aus Berlin gebürtig, war ſeine Mutter eine Deutſche, aus Stuttgart ſtammend. Als Knabe von 7 Jahren erhielt er den erſten Klavier-Unterricht und übertraf ſchon nach 6 Monaten ſeine ältere Schweſter, welche bereits ſeit einigen Jahren ſpielte. Als Jul. Benedikt nach Neapel kam, wurde D. ſein Zögling im Klavierſpielen und war im 13. Jahre ſo weit, daß er im Theater del Fondo öffentlich auftreten konnte. Im J. 1829 überſiedelte die Döhler'ſche Familie nach Lucca, wohin der Vater als Lehrer des Erbprinzen berufen worden war, und wenige Monate darauf nach Wien, wo der junge Döhler unter Czerny ſeine letzte Ausbildung erhielt und auch von Simon Sechter in der Theorie der Tonſetzkunſt unterwieſen wurde. In ſeinem 17. Jahre wurde er Kammervirtuos des Herzogs von Lucca und begleitete denſelben auf Reiſen. Seine eigentlichen Kunſtreiſen datiren von 1836 an, und von da ab beſuchte er Deutſchland, Frankreich, England, die Niederlande und Rußland; in letzterm Lande lernte ihn auch die Fürſtin Tſcheremeteff kennen und lieben und reichte ihm auch, nach vielen überwundenen Schwierigkeiten, im J. 1846 ihre Hand. Nach dieſer Zeit fing ſeine Geſundheit an immer mehr und mehr abzunehmen und trotz der ſorgſamſten Pflege und Behandlung iſt er am 21. Febr. 1856 ſeinen Leiden erlegen. — D's. Spiel war nach allen Seiten der Technik hin vortrefflich und ſein Vortrag elegant und geſchmackvoll; ſeine Compoſitionen ſind dankbar für den Spieler und klingen hübſch, man darf aber an ſeine Fantaſien über Opern-Motive, Nocturnen, Variationen, Salonſtücke, Rondos u. ſ. w. keine Anſprüche an geiſtige Tiefe und Bedeutendheit ſtellen.

Döll, Johann Veit, geb. am 2. Februar 1750 zu Suhl und geſt. daſelbſt am 15. Octobr. 1835, königl. Sächſiſcher und ſeit 1814 auch königl. Preußiſcher Hofgraveur, hatte ſich als Medailleur und Steinſchneider einen guten Ruf erworben, war aber auch zugleich Organiſt an der Kreuzkirche ſeiner Vaterſtadt und fühlte für dieſen Poſten eine ſolche Vorliebe, daß er alle Berufungen an fremde Höfe, ſo vortheilhaft ſie auch waren, beharrlich ausſchlug. Er verſtand ſeine große Kunſtliebe auch auf Andere zu übertragen und hat das Verdienſt, den Muſikſinn in ſeiner Vaterſtadt ungemein genährt und gefördert zu haben. Sein Sohn, großherzogl. Badiſcher Münzmeiſter in Carlsruhe, iſt ein wackerer Dilettant und von ſeinen Compoſitionen (die er anfangs dem Kapellmeiſter Himmel, auf deſſen Anerbieten, zur Prüfung eingeſendet hatte) iſt auch Einiges veröffentlicht. Wie ſein Vater, war auch er ein tüchtiger Orgelſpieler.

Döring, Georg Chriſtian Wilhelm Asmus, der bekannte Romanſchriftſteller, geb. den 17. December 1789 in Caſſel und geſt. den 10. October 1833 zu Frankfurt a/M., war auch ein tüchtiger Muſiker und hatte ſogar im J. 1815 die Stelle als erſter Violiniſt am Orcheſter in letztgenannter Stadt. Ferner hat er ſich auch als achtungswerther muſikaliſcher Kritiker bemerklich gemacht und mehrere Operntexte gedichtet, z. B. den „Berggeiſt" für Spohr, die „Räuberbraut" für Ries und „Fortunatus mit dem Säckel und Wünſchhütlein" für Schnyder von Wartenſee.

Doiflöte, ſ. Doppelflöte.

Doisy-Lintant, (spr. Doasi-Lengtang), Guitarre-Virtuos, Componist für sein Instrument und Musikalienhändler, gest. zu Paris im 3. 1807. (Concerte, Sonaten, Rondos, Trios für 3 Guitarren und für Guitarre, Violine und Viole, eine große und eine kleinere Guitarren-Schule).

Dolcan, s. Dolcian.

Dolce, (abgek. dol.), **dolcemente**, (spr. dolsche, dolschemente), ist die Bezeichnung für einen lieblichen sanften und zarten Vortrag einer Stelle. Dasselbe bedeutet Con dolcezza, s. Con.

Dolcian, auch **Dolcan**, **Dolcanflöte**, **Dolcian**, **Dolce**, **Dolcezza** und **Dulcena** ist eine tief zartklingende Orgelmanual-Stimme. Ihre metallenen Pfeifen (an beyden aus Zinn gearbeitet) werden in Form umgekehrter Kegel aufgestellt und erhalten einen engen Aufschnitt, eine sich um ein Weniges nach oben hin erweiternde mittlere Principalmensur und sanfte Intonation. Das Dolcian darf nicht mit Dulcian (i. d.) verwechselt werden.

Dolente, **dolentemente**, **dolentissimo**, heißt eine Stelle mit wehmüthigem, schmerzlichen Ausdrucke vorgetragen werden soll.

Doles, Johann Friedrich, einer der verdienstvollen und würdigen deutschen Kirchencomponisten, geb. zu Steinbach im Herzogthum Meiningen im 3. 1715, bildete, nachdem er das Gymnasium zu Schleusingen besucht und daselbst den ersten gründlichen Unterricht in Gesang, Clavier, Orgel- und Violinspiel erhalten hatte, in Leipzig Theologie. Hier wurde er auch in der Composition ein Schüler des großen Joh. Seb. Bach, dessen tiefsinnige Manier er aber nicht annahm, sondern in seinen frühern Werken sich mehr der Popularität und Eingänglichkeit befleißigte; gründlich in der Arbeit war er dabei aber immer. Man kann vielleicht annehmen, daß seinen mehr leichtern Compositionsstil die ital. Oper hervorgerufen hatte, welche der Dresdner Hof damals in Hubertsburg gab, und die D. von Leipzig aus häufig besuchte, ja bei denen er sogar als Tenorist in den Chören zuweilen mitwirkte. Im J. 1744 wurde er Cantor zu Freiberg, und im J. 1756 nach Leipzig als Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beiden Hauptkirchen berufen. Diese Aemter verwaltete er mit Treue und Gewissenhaftigkeit bis zum J. 1789, wo er Alters und Schwächlichkeitshalber pensionirt wurde. Sein Tod erfolgte am 8. Febr. 1797. — Von seinen vielen Compositionen sind gedruckt: Zwei Lieder von Fuchs, Leipzig 1750; der 46. Psalm, Leipzig 1758; Motetten zu Gellert'schen Oden, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, zur Privat- und öffentlichen Andacht vierstimmig und für Clavier mit bezifferten Bass gesetzt, Leipzig 1761; vierstimmige Choralbuch, oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen u. s. w., Leipzig 1765; Cantate über das Lied von Gellert: Ich komme vor dein Angesicht u., Leipzig 1790; zwei dieser Cantate, die Wagart und Naumann zugeeignet ist, nahm er in J. 1789 von seinen Functionen als Cantor und Musikdirector Abschied; außerdem ist Sr. aber noch durch die Vorrede merkwürdig, in der D., ein Schüler Bach's, aus der Kirchenmusik die Fugen verbannt wissen will; Singbare und leichte Choralvorspiele für Orgel und Organisten auf dem Lande und in den Städten, 4 Hefte, Leipzig 1789 und 1796, und ein 5. Heft 1797 nach seinem Tode; außerdem ist noch gedruckt: Anfangsgründe zum Singen, eine zweckmäßig ein-

gerichtete Schule, nach der D. wahrscheinlich selbst unterrichtete. — In Mannheim hinterließ er, außer vielen Andern, ein Psalmen-Oratorium, eine Passion nach Marcus, eine Passion nach Lucas, die Psalmen 85., 100., 12., 16., 23., 33., 81., 84. und 111., ein Salvetoon, ein deutsches Magnificat, zwei Messen, ein Kyrie und Gloria, Motetten. — Sein Sohn Johann Friedrich D., geb. zu Breiberg am 26. Mai 1746, studirte in Leipzig und Erlangen die Rechte, wurde Doctor derselben im J. 1776 und kurz darauf Substitut der juridischen Facultät zu Leipzig, wo er an den Folgen eines noch in Erlangen als Student getahmen Sturzes am 16. April 1796 starb. Er wurde von seinem Vater in der Musik unterrichtet und wußte sich als gefälligen Violinist, im Singen sowohl, wie im Accompagniren und Clavierspielen rühmlich bekannt. Von seinen Sachen sind mehrere Sonaten und Solos und die „Phantasien des Lebens", Gedicht von Langhein, in Leipzig erschienen.

Doloroso, dolorosamente, bedeutet dasselbe wie Dolente, s. d.

Dolzflöte, auch deutsche Flöte, ist eigentlich eine veraltete Art der Querflöte mit 7 Tonlöchern, deren 6 offen sind, und eine mit einer Klappe bedeckt ist, und die sich von der jetzt gebräuchlichen Flöte nur dadurch unterscheidet, daß sie innerhalb des Mundlochs einen Kern hatte, wie die Flöte à bec. Ihr Tonumfang erstreckte sich vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen g, mit allen chromatischen Tönen. — Die Orgelstimme, als welche sie auch Dolcanflöte, Flauto dolce, Flöte douce, Flöte d'amour, Angusta und Flauto amabile heißt, ist die Dolzflöte eine acht-, auch mitunter vierfüßige offene Manuals- und Labialstimme, deren Ton dem der veralteten Querflöte (deutschen Flöte) gleichkommen soll, und ihren sanften Namen wegen auch Süßflöte genannt wird, unter welchem Namen sie auch, sowie unter der Benennung Flöte allemande, in alten Schriftstellern unter Dulce flût, Dulce flois) oft vorkommt. Ihre Pfeifen werden von sehr hartem Holze gemacht, und erhalten eine sehr schwache Intonation, daher wenig Luftaufsatz, enge Mensur und mittelmäßig hohen Aufschnitt.

Domaratius, Johann Heinrich Samuel, geboren den 3. April 1758 zu Jena, erhielt schon in frühester Kindheit Musikunterricht, und spielte im 7. Jahre schon Orgel. Als er 13 Jahre alt war, bezog er das Gymnasium zu Weimar, wo sich der Knabensinger Wolf bei talentvollen Knaben annahm. In Jena studirte er darauf die Rechte, spielte aber dabei fleißig Orgel, gab Musikunterricht und wirkte als Violinist in Concerten mit. Nach vollendetem akademischen Cursus trat er als Privatlehrer in die Dienste des fürstlichen Hauses Schaumburg-Lippe, wo er 8 Jahre blieb; nach Verlauf dieser Zeit übernahm er 1786 in Jena die in Stelle eines akademischen Musikdirectors, die aber so kläglich Gehalt brachte, daß er sie später wieder niederlegte. Mittlerweile hatte er als Substitut die Organistenstelle an der Hauptkirche übernommen, und 1795 wurde er an der gestorbenen Kirche weiblicher Organist. Diese sein Amt verwaltete er mit der pünktlichsten Treue und Sorgfalt, trotzdem es ihm bisweilig einkrug, und er durch Privatunterricht, Besorgung fremder Arbeiten u. s. w. sich allein seinen Hausstand erhalten mußte. — Geboren ist er im J. 1841, und hinterließ den Ruhm eines in seltener Zeit sehr ausgezeichneten Orgel- und Clavierspielers. Componirt hat er Manches, s. B. Cantaten, Orgelsachen u. s. w., ist aber nie zu bewegen gewesen, etwas in den Druck zu geben.

Digitized by Google

Domart oder **Domarts**, ein berühmter französischer Contrapunctist aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Picardie geboren. Tinctoris rühmt ihn an mehreren Stellen seiner Proportionale und in den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden sich von ihm einige Messen in Manuscript.

Dominante, lat. Dominans, von diesem Tonlehrern auch Quinta toni genannt, der herrschende Ton, ist der fünfte Ton (Quinte) der Leiter einer Tonart, insofern derselbe als Grundton, Grundlage einer Harmonie betrachtet wird, stets ihren Namen behält, weil dieser fünfte Ton mit seinen Akkorden nächst der Tonika, dem Grundton einer Tonart vor allen anderen Tönen und ihren Akkorden in derselben Tonart der bei Weitem vorherrschende ist. Die Dominanten der Tonarten, in welche im Verlaufe einer Tonstücks aufgenommen werden (§. werden Nebentonarten genannt, während die Dominante der Hauptwaart die tonische Dominante heißt. Unterdominante oder Sub-Dominante heißt die Quinte, welche vom Grundton einer Tonart abwärts gezählt wird, während die Quinte, welche vom Grundton aufwärts gemessen wird, Oberdominante (die eigentliche Dominante) heißt. So ist z. B. vom Ton c auf abwärts der Ton f ein Unter- und aufwärts der Ton g die Oberdominante.

Dominanten-Akkord, Dominant-Akkord ist im Allgemeinen derjenige Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkord, der auf der fünfte Stufe einer Tonart baut ist; im Besonders führt aber der Septimenakkord auf der fünften Stufe einer Tonart, mit großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime den Namen Dominanten-Akkord, oder Dominant-Septimenakkord. (Ueber seine nähere Beschaffenheit s. Akkord). Er spielt bei Ausweichungen und Tonschlüssen eine wichtige Rolle, wie bei den Art. Kadenz und Modulation gezeigt werden wird.

Dominich, Heinrich, geb. im J. 1760 zu Würzburg, wo sein Vater, Friedrich D., Hofmusikus (Fagotist) war, mußte schon sehr frühzeitig anfangen Noten zu blasen und machte auch so gute Fortschritte, daß er in seinem 12. Jahre schon bei Oper aufreten konnte; auch schrieb er um diese Zeit bereits mehrere Concerte für sein Instrument. Da ob ihm nicht gelingen wollte, von Ehrenstein eine Unterstützung zu seiner weiteren Ausbildung zu erlangen, ging er von Würzburg fort nach Mainz in die Dienste des Grafen von Cly, blieb aber, da ihn die Behandlung nicht gefiagte, nur kurze Zeit in dieser Stelle und wandte sich Gerabronold nach Paris. Hier fand er bei den berühmten Hornisten Punto Unterstützung und Gelegenheit, sich weiter auszubilden, welche er auch so gut benutzte, daß er nach und nach einer der angesehensten meisten Horn-Virtuosen wurde. Als der Gründung des Conservatoriums wurde er daselbst als erster Horn-Professor angestellt und wirkte als solcher eine lange Reihe von Jahren in höchst ausgezeichneter Weise durch die Bildung vieler vortrefflicher Schüler. Auch seine Compositionen, bestehend in Horn-Concerten, concertirenden Symphonien für 2 Hörner, zwei Sammlungen von Romanzen u. s. w., fanden vielen Beifall, und seine „Methode du premier et du second cor à l'usage du Conservatoire", Paris 1805, wurde bis auf Dauvrat (f. d.) als die beste Hornschule angesehen, die man hatte. — Seine zwei Brüder, Jacob und Bernh., waren ebenfalls vortreffliche Hornisten; der erstere, geb. 1758 zu Würzburg, starb schon im Jahre 18. Jahre an einem Nerven-Fieber und ging später nach

Amerika, von wo aus im J. 1806 die letzten Nachrichten (aus Philadelphia) über ihn nach Deutschland gelangten, und Arnold D., geb. im J. 1764 zu Würzburg, wurde um 1803 als erster Hornist in Meiningen angestellt, wo er Ende des Jahres 1827 starb.

Don (spr. Dong.), lat. Merula und deutsch Nachtigallenzug, Nachtigallenschlag, Vogelgeschrei und auch Vogelgesang genannt, ist eine Spielerei, die in der Mitte des 18. Jahrh. vom Orgelbauer Friederici zu Gera erfunden und von ihm zuerst in der Orgel seiner Vaterstadt Merane, der er damit ein Geschenk (daher der französische Name Don) machte, angebracht wurde. Später erhielt dieser Zug die übrigen angeführten Namen. Er besteht aus einem neben der Windlade angebrachten kleinen Kessel, auf dessen Deckel 4 bis 8 sehr kleine, nicht eingestimmte Labialpfeifen eingelöthet sind; der Kessel wird zur Hälfte mit Wasser gefüllt und eine Conducte, vor welcher ein Sperr-Ventil liegt, führt wenn dies geöffnet wird, Wind in den Kessel, welcher das Wasser in Bewegung setzt und worauf dann die Pfeifen von der so bewegten Luft zur Ansprache gebracht werden und einen zitternden, dem Vogelzwitschern ähnlichen Ton geben. In neueren Orgeln enthält man sich mit Recht dieser unwürdigen Kinderei.

Donat. Dieses Namens hat es drei berühmte Orgelbauer gegeben; der erste, Christoph D. lebte um die Mitte des 17. Jahrh. in Leipzig; der zweite, dessen Vorname nicht bekannt geworden ist, lebte zu Ende des 17. Jahrh. in Zwickau und hat u. A. die Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg im Altenburgischen gebaut; der dritte, dessen Vorname ebenfalls nicht anzugeben ist, lebte zu Anfang des 18. Jahrh. zu Altenberg im Erzgebirge, wo er, und in der Umgegend, mehrere Orgeln erbauete.

Donati, Ignazio, geb. zu Casale Maggiore bei Cremona gegen Ende des 16. Jahrh., war erst (im J. 1619) Kapellmeister der Akademie Santo Spirito zu Ferrara, ging aber in gleicher Eigenschaft im J. 1624 in seine Vaterstadt und endlich im J. 1633 an die Kathedrale von Mailand. Man hat von ihm: Le Fanfalage, Madrigali a 3, 4 e 5 voci; 2 Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen; Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4, e 5 voci; Vened. 1619; Motetten für eine Singstimme; Psalmen; Messen, Vened. 1633.

Donato, Baldassarre, Capellmeister an S. Marco in Venedig, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und war der Nachfolger des Zarlino in dieser Stelle. Gestorben ist er im Juni des Jahres 1603. Man kennt von ihm: Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana a quattro voci, Vened. 1555; Madrigali a 5 e 6, con tre dialoghi a 7 voci, Vened. 1560; Villanelle alla Napoletana, 1561; Madrigali a 4 voci, Vened. 1568; Madrigali a 6 e 7 voci, Vened. 1567.

Donfridus, Johannes, Schulrektor zu Rothenburg am Neckar und zugleich Musikdirektor an der dasigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., erwarb sich namentlich durch die Herausgabe verschiedener Sammlungen von Kirchenmusiken guter Meister viele Verdienste. Folgende Sammlungen dieser Art können noch angegeben werden: Promptuarium musicum, welches Concentus ecclesiast. von verschiedenen Componisten für 2, 3 und 4 Stimmen enthält, 3 Theile 693 Stücke enthaltend, Strasburg 1622 — 27; Viridarium Musico-Marianum, enthält mehr als 200 Concent ecclesiast. für 3 und 4 Stimmen von verschiedenen Com-

Digitized by Google

ponsiren, Straßburg 1627; Corolla musica, darin 37 Messen für 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen von verschiedenen Componisten enthalten sind, Straßburg, 1628; ferner ersehien: der Tabulatur zweiter Theil, Hamburg 1632, welcher verschiedene Variationen und Jugen über Psalmen und Lieder enthält. Ob übrigens davon, wie doch voraussugesen ist, ein erster Theil erschienen, und ob diese Tabulaturen von verschiedenen Componisten, oder bes D. eigene Arbeiten sind, hat Walther, von dem sich alle angegebenen Nachrichten herschreiben, unentschieden gelassen.

Doni, Antonio Francesco, Componist und musikalischer Schriftsteller um die Mitte des 16. Jahrh., geb. zu Florenz um's Jahr 1519, trat sehr jung in den Serviten-Orden, konnte aber den Mönchszwang bei seinem lebhaften Temperamente nicht lange ertragen und entlief in J. 1539 den Orden wieder. Darauf hielt er sich abwechselnd zu Genua, Neapel, Rom, Mailand, Piacenza u. s. w. auf, bis er sich 1548 zu Venedig fixirte, woselbst er im September des J. 1574 starb; (nach Andern starb er in einem Dorfe bei Padua). Von seinen Compositionen ist gar nichts mehr vorhanden und auch von seinen zahlreichen Schriften ist nur Weniges auf uns gekommen; es sind dies: Dialogo della Musica, Venedig 1544 und die „Libraria", Venedig 1550, 1551 und 1560, eine Art Katalog über eine große Anzahl musikalischer Werke.

Doni, Giovanni Battista, ein edler Florentiner, geb. im J. 1593, wurde zuerst seine Studien in der griechischen Sprache, Rhetorik, Philosophie u. s. w. in Bologna und dann in Rom bei den Jesuiten. Von 1613 bis 1618 studirte er die Rechtswissenschaft in Bourges und nach seiner Rückkunft erhielt er in Pisa die Doktorwürde; die orientalischen Sprachen, Naturwissenschaften und alle Theile der Philologie zog er jetzt in das Bereich seiner Studien. Mit dem Cardinal-Legaten Ottavio Corsini begab er sich nach Spanien und blieb daselbst über ein Jahr, bis ihn im J. 1626 Familienverhältnisse nach Florenz zurückriefen. Das Jahr darauf wurde er vom Kardinal Barbarini, Neffen des Papstes Urban VIII. nach Rom berufen und erhielt durch diesen seinen Protektor die Stelle eines Sekretärs des heiligen Collegiums. Dem Cardinal, der mittlerweile zum Legaten für Frankreich ernannt worden war, folgte er in dieses Land, das er mit Bewegungen wieder sah, und kehrte nach einer Reise in Spanien, nach Rom zurück. Im J. 1640 riefen ihn wieder Familienverhältnisse nach Florenz; er blieb nun daselbst, verheirathete sich und nahm die ihm von Ferdinand II. von Medicis angetragene Stelle eines Professors der Rhetorik an. Er starb im J. 1647, nachdem er auch Mitglied der florentinischen Akademie und der della Crusca geworden war. — Der sehr gelehrte Mann beschäftigte sich hauptsächlich mit Untersuchungen über die Musik der Alten und suchte diese auf alle möglliche Weise über die neuere christliche Kunst zu erheben und wenn man auch dieses Bemühen ein fruchtloses nennen muß, so sind doch D's Forschungen über das Theater der Alten, über die Notationen, Klangverhältnisse, Rhythmen u. s. w. für den Musikschreiber von unläugbarer Wichtigkeit. Von den bei D's Lebzeiten erschienenen Schriften führen wir an: Compendio del trattato dei generi e modi della musica, etc., Rom 1635; (aus der Dedication an den Cardinal Barberini geht man, daß das nur ein Abriß aus einem größern Werke ist, das D. aber nicht hat erscheinen lassen); Annotationi sopra il compendio de' generi e modi della musica etc., Rom 1640;

Digitized by Google

De praestantia musicae veteris, etc., Florenz 1647 (worin er auch den Griechen das, was wir Harmonie nennen, vindiciren will); Nouvelle introduction de musique, qui montre la réformation du système ou eschelle musicale selon la méthode ancienne et meilleure, etc.; Abrégé de la matière des tons etc. Diese beiden Traktate sollen um 1639 in Paris gedruckt sein). Von D'A. hinterließen Schriften hat Gori und nach dessen Tode Pasferi in Florenz im Jahre 1773 eine Ausgabe in 2 Fol. Bänden herausgegeben; es befinden sich darin die Abhandlungen: Commentarii de Lyra Barberini (Beschreibung eines von D. erfundenen und nach dem Kardinal Barberini genannten Instruments, von er auch den Beinamen μουσικογενης gab); De praestantia musicae veteris (die noch einmal abgedruckt); Progymnastica musicae pars veterum restituta, etc.; Dissertatio de musica sacra; Due trattati, l'uno sopra il genere enarmonico. l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie, etc.; Frattato della musica scenica; 9 Reden über denselben Gegenstand (die alt-scenische Musik); Discorso delle rythmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragichi; Degli obblighi ed osservanze de' modi musicali; ferner sind zwei Abhandlungen, von Giovanni Bardi und Pietro della Valle darin enthalten, worin die drei Lagtgenannten über gegen Doni's Berliebe für antike Musik stimmt zu machen scheint, wenn man nach den Titeln schließen kann. Ausführlicheres über den speciellen Inhalt von D's. genannten Schriften s. in Forkel's Literatur und Felis Biographie universelle.

Donizetti, Gaëtano, der vielbeliebte italienische Opernkomponist, ist geboren zu Bergamo am 25. September 1797, und erlernte die Anfangsgründe der Musik auf dem heimischen Theorium. Sein erster Lehrer in der Komposition war der berühmte Simon Mayr; später ging er nach Bologna und genoß hier dreithalb Jahre den Unterricht Pilotti's und des Padre Mattei. Seine Familie wollte ihn erst zum Rechtsgelehrten, dann zum Maler bilden; doch war seine Vorliebe für die Musik zu entschieden, als daß er sich hätte davon abbringen lassen. Er war sehr fleißig und widmete sich anfangs blos dem Orgeln, klassischen Styl, schrieb auch mehrere Messen und andere Kirchenstücke. 1814 nach Bergamo zurückgekehrt erhielt er die Stelle eines Bassisten und Archivar's an der Kirche Santa Maria Maggiore daselbst. Theils Ehrgeiz, theils Nachsichten auf eine bessere pekuniäre Stellung veranlaßten ihn zur weltlichen Musik und in'sbesondere zur Oper überzugehen. Mit großem Fleiße warf er sich in die neue Laufbahn, bereiste mehrere Städte, um sich mit dem Theater, so wie mit den Künstlern bekannt zu machen und debutirte 1819 seine erste Oper „Enrico di Borgogna" auf dem Theater San Luca in Venedig. Sie gefiel zwar, machte aber eben so wenig als 19 andere, die er in den Jahren 1818—1828 schrieb, großes Aufsehen. (Von diesen 19 Opern sind zu nennen: „Aja nell' imbarazzo," „Elvida," „Alfredo il Grande," „Olivo e Pasquale," „Alahor in Granata," „Chiara e Serafino," „il Falegname di Livonia" u. s. w.) Mit dem „Esule di Roma" (1828 in Neapel aufgeführt) hob sich sein Ruhm und sein Ruf. In demselben Jahre erschien von ihm in Rom „Alina, regina di Golconda," in Neapel „Gianni di Calais", „il Giovedì grasso". In den beiden folgenden Jahren „il Paria", „il Castello di Kenilworth", „il Diluvio universale",

„I Pazzi per progetto", „Francesca di Foix", „Imelda di Lambertazzi", „La Romanziera", sämmtlich für Neapel. Eine neue Periode für D. begründete seine „Anna Bolena" 1831 für Mailand. Es folgen dann bis zum J. 1835 u. A. die Opern: „Elisiro d'amore", „Fousta", „il Furioso," „Parisina". In diesen Jahre wurde bei der italienischen Oper in Paris eine Art Wettkeit zwischen drei italienischen Tonsetzern eröffnet; Bellini lieferte „die Puritaner," Donizetti den „Marino Faliero," Mercadante die „Brigandi". Nur Bellini's Werk hatte Erfolg — Donizetti aber entschädigte sich dafür bald durch seine „Lucia di Lammermoor" (für Neapel in demselben Jahre). — Bereits im J. 1834 war er zum Kapellmeister und Compositionslehrer am Conservatorium der Musik zu Neapel ernannt worden; im folgenden Jahre wurde er auch Professor des Contrapunkts an derselben Anstalt, dann Hofsecretair und Director derselben für Zeitgenoß und als derselbe 1838 starb, wirklicher Director. Nachdem er „Linda di Chamouny" für Wien componirt hatte, wurde er zum österreichischen Hofkapellmeister ernannt. Unter den vielen Orden, welche ihm ertheilt worden sind, nennen wir nur den der Ehrenlegion und den türkischen Theaterschluß. Nachdem er seine Caterina Cornaro in Neapel auf die Bühne gebracht hatte, lebte er 1844 nach Paris zurück und schickte sich zu neuen Arbeiten an; da verbreitete sich im J. 1845 die Nachricht, daß er in Wahnsinn verfallen sei. Ueberwältige Anstrengungen im Komponiren, auch wie man sagt übermäßige Hingabe an die Freuden des Lebens, hatten seine geistige Kraft vernichtet. Sein Zustand war nicht Manie, sondern ein vollständiger Stumpfsinn, aus dem ihn nichts zu erwecken vermochte. Lange Zeit hatte er sie im Irrenhause zu Ivry bei Paris fortgesetzt, als ihn im Sommer 1847 sein Neffe, Andrea Donizetti, mit Genehmigung der Behörden und dieser Anstalt wog und in seine eigne Pflege nahm. Im September sahen wir ihn nach Bergame zurück; die Hoffnung ihn dort genesen zu sehen, war vergeblich. Am 8. April desselben Jahres (1848) ist er in dieser seiner Vaterstadt gestorben. D. war auch Dichter; so mehreren seiner Opern hat er sich das Buch selbst geschrieben, z. B. zu „Betly" (1836 in Neapel aufgeführt). Er produzirte mit unglaublicher Leichtigkeit und Schnelligkeit; einige seiner Partituren hat er in weniger als 30 Stunden instrumentirt und von 1819 bis 1845 hat er an die 70 Opern (ein vollständiges Verzeichniß derselben befindet sich im Jahrgang 1847 der Leipz. allg. mus. Zeitung, S. 649.) componirt. Zu den besten derselben gehören die ernsten: „Lucia di Lammermoor" (1835), „Lucrezia Borgia" (1834), „Les Martyrs," aber ital. „Poliuto" (1840), „la Favorite" (1840), „Don Sebastien", (1843), „Maria di Rohan" (1843), „Belisario" (1835, „Linda di Chamouny" (1842); die komischen: „l'Elisire d'amore" (1832), „la fille du Regiment" (1840), „Don Pasquale" (1843). In allen finden sich ein reicher Schatz wahrhaft schöner Melodien und große dramatische Lebendigkeit und Wirksamkeit. Den deutschen Standpunkte aus muß man freilich D. Mangel an Individualisirung und Tiefe der Charakterschrift, sowie leichtsinnige Oberflächlichkeit vorwerfen; aber was in Deutschland ein Fehler ist, wird in Italien eine Tugend. Der Italiener geht einmal nicht in's Theater, um sich einen tiefen, geistigen Genuß zu holen, er mag nicht streng die dramatische Situation gegen die musikalische Wiedergabe derselben ab und es fällt ihm nicht ein sich darüber zu

Digitized by Google

entsetzen, daß in einer Oper eine Person mit der andern ganz gleichgestaltete Weisen singt. Er will nur Melodien haben, die ihn augenblicklich packen und erregen und von denen er Etwas mit nach Hause nehmen kann; eine fein zugespitzte, bis in's Detail ausgearbeitete Empfindung, eine nach deutscher Weise sauber appretirte Partitur, in der jedes einzelne Instrument so zu sagen am dramatischen Ausdruck mithilft, wäre beim Italiener ganz weggeworfen. Er ist eben mit den bloßen Umrissen zufrieden und überläßt die Ausführung seinen Sängern und Sängerinnen, die für das eigentlich Dramatische durch ihren Vortrag zu sorgen haben und die auch meistentheils (natürlich wenn sie wirklich gut sind) die ziemlich uniform aussehenden Melodien je nach den darzustellenden Charakteren so zu modificiren und zu behandeln verstehen, daß man ihre Gleichförmigkeit gar nicht bemerkt. In Italien will nun einmal das Volk mit Bequemlichkeit genießen und gegen diese Bequemlichkeit würde jede Neuerung in der Form verstoßen; daher muß auch der italienische Componist der einmal hergebrachten Schablone sich anbequemen und in der Weise schreiben, wie es seinem Publikum geläufig geworden ist. Das hat auch Donizetti gethan; er hat fortgesetzt, was Rossini angefangen, oder er hat vielmehr die durch den letzteren gegebene und von der ganzen italienischen Nation adoptirten Norm in der Oper auch zu der seinigen gemacht. Daß er innerhalb derselben viel Schönes und ihm eigen Angehöriges geleistet hat, ist unbestreitbar; die Trivialitäten, welche bei ihm wie bei allen modernen Italienern mit unterlaufen, sind zu tief in der Opern-, oder vielmehr Theatersitte des Volkes begründet, als daß man ohne Weiteres den Stab über einen Componisten brechen sollte, der doch auch vielfältig gezeigt hat, daß er eines höhern Aufschwungs und einer edlern Empfindung wohl fähig ist.

Donizetti, Giuseppe, Bruder des Vorigen, lebte in Konstantinopel als General-Musikdirektor des Sultans uud ist daselbst im J. 1856 gestorben.

Dont, Joseph Valentin, geb. am 15. April 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen, erhielt, während er in Prag die Schule besuchte, von Stiasny Violoncell-Unterricht und ging im J. 1804 nach Wien, wo er zuerst bei dem Quartett des Grafen Breuner, und als dieses nach 6 Monaten aufgelöst wurde, am Orchester des Kärnthnerthor-Theaters angestellt wurde. Hier blieb er bis zum Jahre 1828, wo dieses Theater für längere Zeit geschlossen wurde, und kam dann in's Orchester des Burgtheaters. Gestorben ist er den 14. December 1833 am Schlagfluß, den Ruf eines gründlichen, soliden Violoncellisten und besonders guten Quartett- und Orchesterspielers hinterlassend. — Sein Sohn, Jacob D., geb. den 2. März 1815, trat noch sehr jung in das Wiener Conservatorium und wurde unter Böhm's und Hellmesberger's Leitung ein sehr guter Violinist. 1831 kam er in's Orchester des Burgtheaters und 1834 in die kaiserl. Hofkapelle.

Donzelli, Domenico, ein ausgezeichneter italienischer Tenorist, geb zu Bologna um 1790, wo er auch seine Gesangsstudien machte. Im J. 1816 war er in Rom am Teatro Valle engagirt und sein Ruf fing sich an zu verbreiten, nachdem Rossini für ihn die Partie des Torwaldo in seiner Oper „Torwaldo e Dorliska" geschrieben hatte. Nachdem er noch auf mehreren italienischen Bühnen gesungen hatte, kam er im J. 1822 nach Wien und hatte hier ungemeinen Succeß. Im J. 1824 wurde er an der italienischen Oper in Paris engagirt, wo er bis zum Frühling des J. 1831 blieb; in

dieſer Zeit ſang er auch während der Saiſon in London. 1832 kehrte er wieder nach Italien zurück und ſang noch bis ungefähr zum J. 1836 auf mehreren bedeutenden Bühnen, worauf er ſich dann nach Bologna zurückzog. Er war beſonders in heroiſchen Partien ausgezeichnet.

Doppel-b, (bb) franz. Couble bémol; das Zeichen für die Erniedrigung eines Tones um zwei halbe Stufen, ſetzt man z. B. (bb) vor h, ſo wird damit angedeutet, daß der Ton jetzt wie a klingt (wenigſtens in unſrem temperirten Tonſyſtem). Zur Benennung einer ſolchen doppelt erniedrigten Note gebraucht man die Silben es-es, die der urſprünglichen Note angefügt werden, z.B. d durch bb erniedrigt heißt Des-es u. ſ. w.; nur bei dem ſo erniedrigten Tone h ſagt man B-es, weil ſchon in der einfachen Erniedrigung der Ton B heißt. Die Bezeichnung der doppelten Erniedrigung durch ein größer geſchriebenes b iſt der geringern Deutlichkeit wegen nicht allgemein geworden.

Doppel-Chor, ſ. Chor.

Doppel-Concert, (ital. Concerto doppio), ſ. Concert.

Doppel-Dreiklang wird zuweilen auch der Septimen-Accord genannt, weil er urſprünglich aus zwei Dreiklängen zuſammengeſetzt ſein ſoll.

Doppel-Fagott, auch **Quint-Fagott** genannt, iſt daſſelbe was Contra-Fagott (ſ. d.)

Doppel-Flöte. Ueber das alte Blasinſtrument dieſes Namens, ſ. Flöte. Als Orgelſtimme, als welche ſie auch Doiflöte, Duiflöte und Flauto dupla heißt, iſt die D. ein Regiſter, deſſen Pfeifen zwei ſich gegenüberſtehende Labien (ein Doppel-Labium) haben. Erfunden wurde dieſe Pfeifengattung (die einen ſtärkern Ton hat), von Eſaias Compenius im J. 1590. Ferner benannte man mit D. einen jeden Regiſterzug, der zwei Chöre Flötenpfeifen von gleicher Qualität auf ſeinem Stocke hatte.

Doppel-Flügel, auch **Diplaſion** genannt, iſt ein Klavierinſtrument in der Form zweier aneinandergeſchobener Flügel, welches an jedem Ende eine, oder auch zwei übereinander liegende Klaviaturen hat, ſo daß zwei Perſonen zu gleicher Zeit ſpielen können. Man hat verſchiedene Inſtrumente dieſer Art; ſo verfertigte z. B. im J. 1758 der Mechanikus und Organiſt Joh. Andreas Stein in Augsburg, einen ſolchen Doppelflügel, den er Vis-à-Vis (ſ. d.) nannte; und 1779 einen andern der Inſtrumentenmacher Hofmann in Gotha. Derſelbe hatte auf beiden Seiten zwei Klaviere und auch zugleich die Einrichtung, daß alle vier Klaviere auch für eine Perſon gekoppelt werden konnten. Im Uebrigen ſtimmte der innere Mechanismus des D. mit dem der gewöhnlichen Flügel oder Klaviere überein. Eine größere Verbreitung haben die D.'ſchen wegen des großen Raumes, den ſie einnehmen, nicht gefunden.

Doppel-Fuge, ſ. Fuge.

Doppel-Geige heißt im Deutſchen auch wohl die Viola d'Amour (ſ. d.).

Doppelgriffe nennt man eine zweiſtimmige Intonation auf Saiteninſtrumenten, oder das Angeben zweier verſchiedener Töne zu gleicher Zeit. Dieſe beiden Töne können natürlich verſchiedene Intervalle bilden, von der Sekunde an bis zu der Oktave und darüber.

Doppel-Harfe, oder **Davids-Harfe,** ſ. Harfe.

Doppel-Kanon, ſ. Kanon.

Digitized by Google

Doppelkreuz (𝄪), franz. Double-dièse, ist ein Zeichen, welches vor einen Ton gesetzt wird, welcher doppelt, (um 2 halbe Stufen) erhöht werden soll. So bedeutet z. B. 𝄪 vor F, daß dieser so erhöhte Ton (wenigstens nach unserm temperirten Tonsystem) wie g klingen solle. Als Wortbezeichnung für einen dergestalt erhöhten Ton braucht man die Doppelsilbe is-is, welche der ursprünglichen Note angehängt wird, z. B. F durch 𝄪 erhöhet heißt Fis-is.

Doppelkreuz-Schlag nennen die Pauker diejenige Schlagmanier auf ihrem Instrumente, bei welcher beide Pauken in schnellster Abwechselung mit beiden Schlägeln zugleich angeschlagen werden sollen.

Doppel-Labium, s. bei **Doppelflöte.**

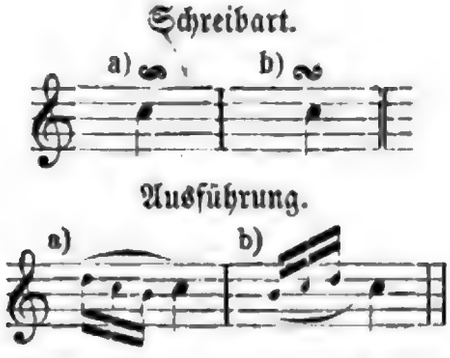
Doppel-Lade heißt eine Windlade mit doppelten Canzellen.

Doppel-Octave, lateinisch Decima quinta, franz. Quinzième (spr. Kengsjähm'), ist ein Intervall von 15 diatonischen Stufen, also der Raum von 2 Octaven.

Doppel-Pfeife, s. zunächst Orgelpfeife und Pfeife. Dann wird auch wohl die Doppelflöte der Alten (s. Flöte) Doppelpfeife genannt, weil dieselbe nicht wie die eigentliche, namentlich jetzt gebräuchliche Flöte, sondern wie die gewöhnliche Pfeife geblasen wurde.

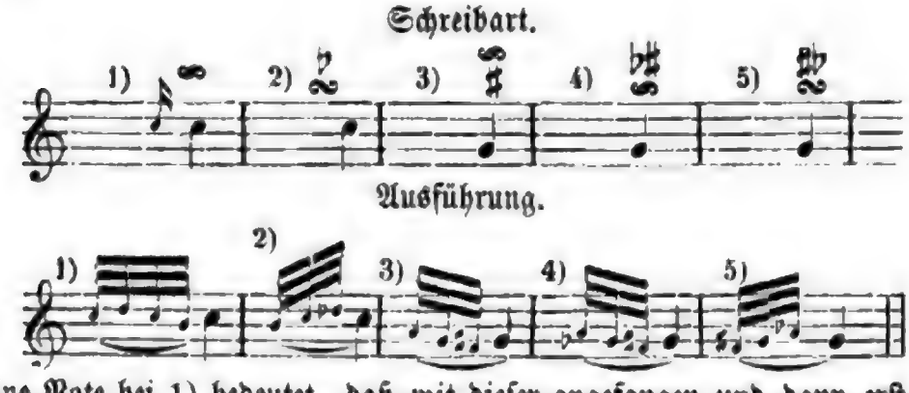
Doppelschlag, ital. Gruppetto, franz. Doublé, (spr. Dubleh), ist eine aus drei kleinen Noten bestehende Figur, die vor einer Hauptnote ausgeführt, und durch das Zeichen ∽ oder ∾ über der Note ausgedrückt wird.

Beisp. 87.



Man sieht, daß außer der Note, über welcher das Zeichen steht, noch eine darüber und eine darunter erscheinen. Ob die obere oder untere Note zuerst anfangen soll, deutet der Anfang der Figur von oben nach unten, wie bei a, oder von unten nach oben, wie bei b an. Außerdem sind noch folgende Schreib- und Ausführungsarten des Doppelschlags zu merken:

Beisp. 88.

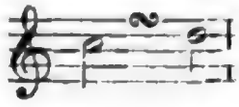


Die kleine Note bei 1) bedeutet, daß mit dieser angefangen und dann erst mit den

Digitized by Google

drei anderen nachgefolgt werden ſoll. (Man nannte dieſen Doppelſchlag früher den geſchnellten.) Das ♭ über dem Zeichen bei 2) bedeutet, daß der obere letzte Ton erniedrigt werden ſoll. Hiernach ſind die andern Hinzufügungen von ♯ und ♭ bei 3), 4) und 5) ohne weitere Erklärung aus den Ausführungen zu begreifen. — Wird das Zeichen des Doppelſchlags hinter eine Hauptnote geſetzt, ſo ſoll erſt der Hauptton, und dann, während deſſen Geltung noch, der Doppelſchlag angegeben werden, der aber in dieſem Falle mit dem nochmaligen Haupttone ſchließt, z. B.:

Beiſp. 89.



wird ausgeführt wie

Hat die Hauptnote einen Punkt, ſo muß der Doppelſchlag mit dem Punkt beendet ſein, z. B.:

Beiſp. 90.

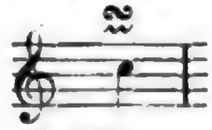
wird ausgeführt wie

Dieſer Doppelſchlag nach der Hauptnote iſt heutzutage der gebräuchlichſte; die weiter oben angeführten Arten werden von Einigen, und es ſcheint nicht mit Unrecht, in die Kategorie der Vorſchläge (ſ. d.) gerechnet. Auch benutzt man in unſerer Zeit das Doppelſchlags-Zeichen weniger, ſondern ſchreibt den Doppelſchlag lieber aus. — Schließlich wollen wir noch zweier früher gebräuchlicher Arten des Doppelſchlages erwähnen: des prallenden und des geſchleiften Doppelſchlags. Sie werden folgendermaßen bezeichnet und ausgeführt:

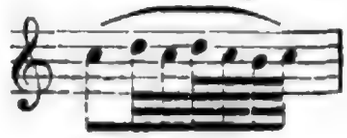
Beiſp. 91.

Schreibart.

Prallender Doppelſchlag:



Ausführung.



Beiſp. 92.

Schreibart.

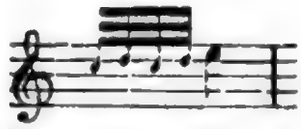
Geſchleifter Doppelſchlag:

Ausführung.

Digitized by Google

Doppel-Schleifer, iſt eine Verzierung, welche in einem doppelten Vorſchlag vor der Hauptnote beſteht, z. B.:

Beiſp. 93.



Doppel-Sonate, iſt eine für zwei concertirende Inſtrumente geſetzte Sonate.

Doppelſtielig, franz. Double queue, (ſpr. Dubl'köh), nennt man Noten, die zugleich aufwärts und abwärts geſtrichen ſind, z. B.

u. ſ. w.;

ſie kommen u. A. da vor, wo zwei Stimmen im Einklang gehen, oder wo zwei Inſtrumente einen und denſelben Ton haben; ferner auch in Geigenſtimmen, oder überhaupt in Stimmen für Saiteninſtrumente, bei Tönen, welche der Verſtärkung wegen auf zwei verſchiedenen Saiten, einer offenen und bedeckten, geſpielt werden ſollen, z. B.

auf der Violine bedeutet, daß der Ton d auf der G- und D-Saite, (alſo als offener und bedeckter Ton) zugleich angegeben werden ſoll.

Doppelte Intervalle, oder zweifache Intervalle, franz. Intervalles doublés (ſpr. Engterwall' dubleh), ſind diejenigen Intervalle, welche die Oktave überſchreiten, und gewiſſermaßen als die doppelte Stufe der erſten Oktave zu betrachten ſind. So iſt z. B. g von c die einfache Quinte, um eine Oktave höher iſt es aber von dieſem c die doppelte oder zweifache Quinte.

Doppelte oder **geriſſene Zunge**, iſt eine Schlagmanier bei der Pauke (ſ. d.)

Doppelter Contrapunkt, lat. Contrapunctus duplex, franz. Contrepoint doublé (ſpr. Kongtr'poängh dubleh) iſt diejenige Schreibart, nach welcher in einem zweiſtimmigen Satze die Stimme dergeſtalt umgekehrt werden können, daß ohne Verletzung der Satzregeln die höhere zur tiefern und die tiefere zur höhern wird, z. B. der Satz

Beiſp. 94.

ſieht, wenn die Unterſtimme zur Oberſtimme gemacht wird, folgendermaßen aus:

Beiſp. 95.

Die Umkehrung oder Verſetzung der Stimmen (lat. Evolutio) kann auf mancherlei Weiſe geſchehen, je nachdem die Intervallenentfernung, in welche eine der Stimmen verſetzt wird, in Betracht kommt, und zwar iſt es möglich, die Stimme um 8, 9, 10, 11, 12, 13 und 14 Stufen höher oder tiefer zu verſetzen. Daraus ergeben ſich denn 7 Arten des doppelten Contrapunkts: 1) der doppelte C. in der Oktave, 2) in der

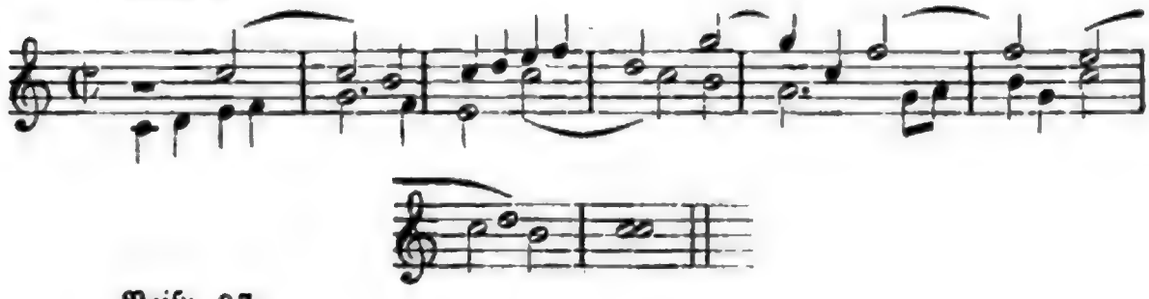
Digitized by Google

None, 3) in der Decime, 4) in der Undecime, 5) in der Duodecime, 6) in der Terzdecime und 7) in der Quartdecime. Man bemerkt leicht, daß die überoktavigen Intervalle None, Decime u. ſ. w. bis Decima quarta (Quartdecime) nichts weiter ſind als Secunde, Terz u. ſ. w. bis Septime in der andern Oktave; ein ſo weites Auseinanderlegen der Stimmen iſt aber nöthig, um der Bewegung derſelben freien Spielraum zu laſſen. Von den angeführten 7 Arten des doppelten Contrapunkts iſt der in der Oktave der leichteſte und gebräuchlichſte, und ergiebt ſich aus folgendem Schema das Verhältniß der Stimmen-Umkehrung:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

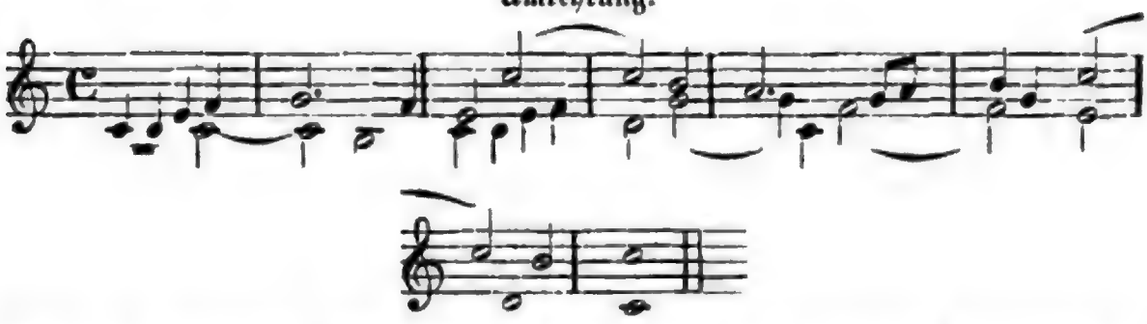
d. h. die Prime wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. ſ. w. — Obiges Notenbeiſpiel iſt ein ſolcher doppelter Contrapunkt in der Octave und zwar geſchieht hier die Umkehrung, indem die Unterſtimme um eine Octave höher geſetzt und zur Oberſtimme gemacht wird; folgendes Beiſpiel zeigt das umgekehrte Verhältniß: die Oberſtimme wird zur Unterſtimme, oder die Oberſtimme wird um eine Octave tiefer geſetzt:

Beiſp. 96.



Beiſp. 97.

Umkehrung.



Außer den allgemeinen harmoniſchen Regeln iſt auch beim doppelten Contrapunkt in der Octave noch die Regel zu beachten: daß die beiden Stimmen im Allgemeinen den Raum einer Oktave nicht überſchreiten dürfen; geſchieht dies doch einmal, ſo müſſen gleichzeitig beide Stimmen verkehrt, d. h. die obere um eine Oktave tiefer, die untere um eine Oktave höher geſetzt werden, z. B. der Satz:

Beiſp. 98.

muß folgendermaßen umgekehrt werden:

Digitized by Google

Beiſp. 99.

Die Verkehrung innerhalb des Raumes einer Oktave würde die Stimmen zu ſehr in einander laufen laſſen, z. B.:

Beiſp. 100.

Nächſt dem doppelten Contrapunkt in der Oktave ſind die Contrapunkte in der Decime und Duodecime die verwendbarſten; die Intervalle verändern ſich bei der Umkehrung nach den folgenden Schematen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

in dem doppelten C. in der Decime, und

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

für den dopp. C. in der Duodecime. — Zu den beiden im doppelten Contrapunkte geſetzten Stimmen kann auch eine Nebenſtimme, als ausfüllend und begleitend, treten, wie man es in vielen Fugen, Motetten, Chören von Oratorien u. ſ. w. gewahrt. Ueberhaupt wird bei dergleichen Werken in ſogenannter gebundener Schreibart der doppelte Contrapunkt zumeiſt angewendet; doch kann er auch in Werken freieren Styles, natürlich und ungekünſtelt angebracht, von großer Wirkung ſein.

Doppelter Nachſchlag, ſ. Nachſchlag.

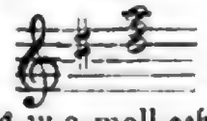
Doppelter Rhythmus iſt eine Verbindung, ein Miteinander von zwei oder mehreren contraſtirenden rhythmiſchen Bewegungsarten.

Doppelter Schlußtakt, ein zweifacher Schlußtakt, d. h. ein ſolcher, der bei der Wiederholung eines Tonſtückes, oder eines Theiles deſſelben, anders als zum erſten Male geſpielt oder geſungen wird und deshalb mit dem ſogen. Abweichungszeichen (ſ. d.) verſehen iſt.

Doppeltes oder **großes Wiederholungszeichen,** ſ. Wiederholungszeichen.

Doppeltriller, ſ. Triller.

Doppeltverminderter Dreiklang, iſt der Akkord, welcher von einigen Theoretikern als der Stammakkord des ſogenannten übermäßigen Sextakkords (ſ. Akkord) angeſehen wird und nach ihnen ſeinen Sitz auf der erhöheten vierten Stufe der Moll-Tonleiter hat. Er beſteht aus dem erhöheten Grundton, der verminderten Terz und der verminderten Quinte, z. B:



welcher nach der obigen Theorie als zu a-moll gehörig anzuſehen iſt) und giebt in der

Digitized by Google

erſten Verwechslung mit hinzugefügter Quinte den übermäßigen Sextakkord:

Doppelvorſchlag, ſ. Vorſchlag.

Doppelwirbel, ſ. Wirbel.

Doppelzunge, ſ. Zunge.

Doppio movimento, doppelte Bewegung, bedeutet da, wo eine Taktart mit der andern abwechſelt, z. B. der Viervierteltakt mit dem Zweivierteltakt, daß bei der zweiten Taktart das Tempo mit dem vorhergehenden ganz gleich, in dem angeführten Falle alſo das Viertel eben ſo ſchnell oder langſam genommen werden ſoll, als beim vorhergehenden Viervierteltakt. Gewöhnlicher wird dafür l'istesso Tempo (dasſelbe, gleiche Tempo) geſetzt.

Doppio Pedale, doppeltes Pedal, bedeutet beim Orgelſpielen die Verdoppelung der Pedaltöne, oder die gleichzeitige Fortbewegung der Füße in Octaven.

Doratius, Hieronymus, ein Contrapunktiſt, geb. zu Lucca um 1580, hat in Venedig im J. 1609 Psalmi vespertini zu 4 Stimmen drucken laſſen.

Doratus, oder **Dorati**, ein italieniſcher Componiſt, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und hat in Venedig in den Jahren 1567 und 1579 Madrigalen zu 5 und 8 Stimmen drucken laſſen.

Dorelli, Antonio, ein guter Tenoriſt, Schüler Aprile's, trat im J. 1788 in die Dienſte des Kurfürſten von Baiern und ſang mehrere Jahre auf dem Münchener Theater.

Dorffſchmidt, Georg, ein berühmter Contrapunktiſt des 16. Jahrhunderts, hat zu Augsburg im J. 1597 herausgegeben: Sacrificium vespertinum, quatuor vocum.

Dorion, ein berühmter Flötenſpieler des griechiſchen Alterthums, war ein Zeitgenoſſe Philipp's von Macedonien und ſoll in Egypten geboren ſein. Plutarch (De musica) ſagt, daß D. einen neuen Modus in der Muſik für die Flöte eingeführt, der nach ihm der Dorioniſche genannt wurde.

Doriot, (ſpr. Dorioh), [....], Abbé, wurde in der Franche-Comté um 1720 geboren und war zuerſt Kapellmeiſter in Beſançon, wurde aber dann im J. 1758 in gleicher Eigenſchaft nach Paris an die Sainte Chapelle berufen und hatte ſeine Stelle noch 1789 inne. Seine Motetten waren zu ihrer Zeit ſehr geſchätzt, und dann hat er auch einen Traité d'harmonie nach Rameau's Principien verfaßt, von dem eine Copie ſich auf der Bibliothek des Pariſer Conſervatoriums befindet.

Doriſch, der Name der erſten authentiſchen Tonart der Griechen und ſeit Glarean auch der Name für eine der Kirchentonarten und zwar für den früher ſogenannten primus tonus, der von d aus folgende Tonleiter hat: d, e, f, g, a, h, c, d. Charakteriſtiſch ſind die beiden Halbtöne e-f und h-c. Manche Choralmelodien ſind urſprünglich in der doriſchen Tonart geſetzt, z. B. „Auf meinen lieben Gott trau ich," „Vater unſer im Himmelreich", „Erſchienen iſt der herrlich' Tag", „Chriſt, unſer Herr, zum Jordan" u. ſ. w.; man hat ſich aber in denſelben viele Moderniſirungen erlaubt. Zu bemerken iſt noch, daß Thamyras aus Thracien der Erfinder der doriſchen Tonart geweſen ſein ſoll.

Digitized by Google

Dorn, Heinrich, geb. zu Königsberg den 4. Novbr. 1804, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, Johann Friedrich D., der ein recht gebildeter Musiker war und ging dann später nach Berlin, wo er sich hauptsächlich durch den Umgang mit Ludwig Berger, Bernhard Klein und Anderen weiter bildete. Während seines Aufenthalts in Berlin, der wohl bis zum J. 1830 dauerte, war er sehr fleißig im Componiren, schrieb viel für Pianoforte, Violine und Violoncelle und die Opern: „Die Rolandsknappen", „Ihr Wettlerin", „Ilka Kara", und „Artaxerxes." Im J. 1830 wurde er in Leipzig als Musiklehrer angestellt, wo es ihm aber nicht gefiel, indem seine künstlerischen Bestrebungen gar wenig Beifall und Aufmunterung fanden; er gab daher schon nach Verlauf eines Jahres seine Stelle auf und ging nach Riga, zunächst in der Absicht, um als Theaterdirektor sein Glück daselbst zu versuchen. Im Jahre 1832 wurde er aber in genannter Stadt als Musikdirektor beim Theater angestellt. Nach mehreren Jahren verlaufsete er den Kaufmann in Riga mit dem in Cöln, und von hier aus wurde er nach dem Tode Otto Nicolai's als Kapellmeister nach Berlin berufen, in welcher Stellung er auch ungemeinlich noch ist. — Außer den oben angeführten Opern hat er noch den „Schiffen von Paris" und in neuester Zeit die „Nibelungen" geschrieben; ferner sind auch noch von ihm viele Lieder und Gesänge, sowohl ein-, als mehrstimmige, Instrumentalsachen u. l. w. vorhanden, die alle ein gutes Talent und richtige Kunstbildung bekunden verrathen, sich aber trotzdem keine großen und allgemeinen Sympathien haben erringen können. Ueberhaupt hat D. in seinen Anfängen mehr versprochen, als er später gehalten, und die Hoffnungen, daß einst ein eigenthümlicher und bedeutender Componist aus ihm werden würde, ist nicht in Erfüllung gegangen. Schicksich ist noch zu bemerken, daß D. in mehreren musikalischen Blättern auch als Kritiker aufgetreten ist und manchen durch Geist, Schärfe und Gewandtheit ausgezeichneten Aufsatz geliefert hat.

Dorn, Jacob, Großherzogl. Badischer Hofmusikus, geb. zu Lichtenau im Großherzogthum Baden den 7. Januar 1809, kam im J. 1825 zur Militärmusik nach Karlsruhe, wurde bald darauf auch bei der Hofkapelle angestellt und machte bei Christoph Schunke seine Studien auf den Waldhorn. Im J. 1832 machte er eine Kunstreise nach England, wo er sich ein Jahr aufhielt, dann aber von der Intendanz wieder nach Karlsruhe zurückberufen, und als wirklicher Hofmusikus angestellt wurde. Im J. 1834 bekam er einen kleinen Urlaub, den er zu einer Reise nach München benutzte; seitdem aber wurde er durch Dienstverhältnisse abgehalten, in weiteren Kreisen sein schönes Talent geltend zu machen. Er ist auch Virtuos auf der Guitarre und hat für dieses Instrument einige recht gelungene Compositionen herausgegeben.

Dornaus, Peter, Virtuos auf dem Waldhorn, wurde im J. 1770 geboren und fand schon seinen ältern Bruder Philipp (s. folg. Art.) zuerst um 1786 in Diensten des Grafen Benzheim in Steinfurth, seit 1790 aber in denen des Churfürsten von Trier in Coblenz, in welcher Stadt er sich noch im J. 1800 befand. Er hat auch componirt und es sind von seinen Sachen gestochen: 6 kleine Stücke für Flöte und zwei Waldhörner, und 6 kleine Stücke für 2 Clarinetten, zwei Hörner und Fagott.

Dornaus, Philipp, älterer Bruder des Vorhergehenden und ebenfalls vortrefflicher Hornvirtuos, wahrscheinlich im J. 1765 zu Coblenz geboren, trat sich schon in

Digitized by Google

seinem ältern Bruder (f. oben) eine Kunstreise nach Paris, wo sie Viotti im J. 1783 durch eine für ihr Alter außerordentliche Kunstfertigkeit vielen Beifall erwarben. Im J. 1786 waren beide Brüder in der damals sehr gut besetzten Kapelle des Grafen von Benthein in Steinfurth angestellt, von wo sie 1790 den Ruf in die Kapelle des Kurfürsten von Trier nach Coblenz folgten. Als aber durch die französische Revolution der Kurfürst von Trier vertrieben worden, waren auch sie hierdurch brodlos, verweilten aber noch einige Jahre in Coblenz. Im Herbste des Jahres 1800 machte Philipp eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland und gab in den größern Städten desselben bis zum Jahre 1802 mit größtem Beifall Concerte. Nach dieser Zeit hat man aber weder von ihm noch von seinem jüngern Bruder weiter Etwas erfahren. — Ersterem ist von Philipp's Compositionen; ein Doppel-Concert für zwei Waldhörner; mehrere Concerte und andere Solostücke für ein Waldhorn sind Manuscript geblieben. Im 3. Jahrgang der Leipziger allg. mus. Zeitung S. 308—313 ist auch von ihm eine belehrende Abhandlung „Bemerkungen über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns" zu finden.

Dornel, Antoine, geb. im J. 1680, war gerühmt Organist an der Madeleinekirche in der Cité und nach der Kirche Sts. Geneviève zu Paris. Gestorben ist er in genannter Stadt im J. 1762. Im J. 1727 hat er Cantaten herausgegeben, betitelt: „Les cracteres de la musique" und „le Tombeau de Clorinde;" auch sind von ihm drei Bücher Violinsoli vorhanden. Weder als Componist, noch als Orgelspieler war er besonders hervorragend.

Dothel, Nicolaus, ein deutscher Flötist, geb. zu Anfang des 18. Jahrh., war um 1750 an der Kapelle des Großh. von Toskana angestellt und seine Compositionen waren zu ihrer Zeit sehr geschätzt. 1768 hat er zu Amsterdam Flötenduos und nachher in Paris: Soli pour la flaute in tutti i tuoni e modi mit Bassbegleitung herausgegeben. Außerdem kennt man noch neun Flötenconcerte und 7 Quartette von seiner Composition, die aber Manuscript geblieben sind.

Dothauer, Justus Johann Friedrich, königl. Sächsischer Kammermusikus, einer der ausgezeichnetsten deutschen Violoncellisten und Componisten für dieses Instrument. Er ist geboren den 20. Jun. 1783 zu Hofstetten bei Hildburghausen, wo sein Vater Pförtner war. Da D. schon als Knabe entschiedene Neigung und auch Talent zur Musik zeigte, so brachte ihn sein Vater zum Kammermusikus Hesselbarth und Musikdirektor Gleichmann nach Hildburghausen, wo er Unterricht im Klavier- und Violinspielen erhielt. Dieser, als ein sehr ganz besonderer Verehrer des Violoncells bei ihm herausspürte und er auch schon auf diesem Instrumente vom Hoftrompeter Hesner, der bei Schick gelernt hatte, einigen Unterricht erhalten hatte, brachte ihn sein Vater nach Meiningen zu Kriegk, welcher einer der besten Violoncellisten der damaligen Zeit war, und bei welchem er eine stetigen gründlichen und ernste Studien machte. Compositionsunterricht hatte er beim Organisten Rüttinger in Hildburghausen, der ein Schüler des nördigen Kittel war. Im J. 1801 kam D. in die Meiningen'sche Hofkapelle, wo er bis zum J. 1805 blieb und dann nach Leipzig ging. Von hier aus schickte ihn ein Verein von Kunstfreunden im J. 1806 nach Berlin, wo grade der große Bernhard Romberg sich

Digitized by Google

aufhielt; dieſer konnte ihm aber wegen Mangel an Zeit keinen ſpeziellen Unterricht geben, ſpielte ihm jedoch Mandoriet vor, was D. mündig anregte und ein ferneres ein ganz neue Bahn des Spiels betreten ließ. Im J. 1811 erhielt er die Stelle eines erſten Celliſten in Dresden und machte von hier aus größere Kunſtreiſen durch das übrige Deutſchland und auch nach den Niederlanden. — Seit einer Reihe von Jahren ſchon iſt er penſionirt, lebt aber noch in Dresden. — Er hat manchen wackren Schüler gezogen, z. B. Kummer, Drechsler, C. Schubertß und ſeinen jüngern Sohn Louis (ſ. unten); auch als Componiſt war er ungemein fleißig und man hat von ihm Concerte, Fantaſien, Variationen und Etuden für Violoncello, Streichquartette, Duos für 2 Violoncelle, Duos für Violine und Violoncello, einige Sachen für Klavier und Cello u. ſ. w.; ferner hat er eine Violoncell-Schule herausgegeben und auch einige Meſſen componirt. — Wackrer Muſiker ſind auch ſeine Söhne Juſtus Bernhard Friedrich und Carl Ludwig D.; der erſtere iſt geboren zu Leipzig den 19. Mai 1808 und lebt ſeit 1828 in Hamburg als geachteter Klavierſpieler; der jüngere, Carl Ludwig, iſt in Dresden den 7. Dezember 1811 geboren, ſeg ſchon ſehr frühzeitig an Violoncello zu ſpielen und machte mit ſeinem Vater und Bruder mehrere Kunſtreiſen. Im J. 1829 wurde er durch Spohr für die Caſſeler Kapelle als Violoncelliſt engagirt.

Doublé (ſpr. Dubl'), d) der franzöſiſche Name für Doppelſchlag (ſ. d.) und auch für Doppelvorſchlag, (ſ. Vorſchlag.).

Double blanc nennen die Franzoſen das Doppel-b (bb) (ſ. d.).

Double croche (ſpr. Dubl'kroſch') iſt der franzöſiſche Name für die Sechszehntheil-Note.

Double dièse nennen die Franzoſen das Doppelkreuz (××) (ſ. d.).

Doubles (ſpr. Dubl'), heißt bei den Franzoſen ſo viel wie Variations (Variationen). Dann nennen ſie auch die Stellvertreter der bei der Oper, dem Schauſpiel und dem Ballet angeſtellten erſten Künſtler und Künſtlerinnen, welche, im Falle dieſe letzteren am Auftreten verhindert ſind, deren Rollen übernehmen müſſen. Bei größeren Theatern giebt es auch Doublures (ſpr. Dublüre') welche, im Falle auch jene Doubles von der Mitwirkung abgehalten werden, die Stelle derſelben vertreten.

Doublette nennen die Franzoſen das ſpezifiſche Prinzipal, ferner eine Octavſtimme in der Orgel; der Deutſche verſteht darunter 1) eine Orgelſtimme, die von gleicher Qualität auf einem Stocke zweichörig ſteht, oder 2) überhaupt Orgelſtimmen von zwei gleichen Mamen, gleichviel ob ſie zu einer oder mehreren Klaviaturen zweimal hörbarmit werden ſind.

Douet (ſpr. Duet), Alexander, Prieſter und Kapellmeiſter an der Kirche St. Hylaire zu Poitiers, hat herausgegeben: Missa sex vocum ad imitationem moduli: Consolamini, Paris, 1676.

Dourlen, (ſpr. Durlang), Victor, geb. 1779 zu Dünkirchen, trat im J. 1797 in's pariſer Conſervatorium, ſtudirte die Mayin Klavier, bei Catel Harmonielehre und bei Goſſec Contrapunkt. Im J. 1806 concurrirte er und den groſſen Compoſitions-Preis, welchen er auch erhielt und zufolge deſſen auf Staatskoſten nach Italien reiſen konnte; vor ſeiner Abreiſe ließ er auf dem Theater Feydeau eine gewaltige Oper „Philoktet“ aufführen und während ſeiner Aufenthalte in Rom arbeitete er

Digitized by Google

u. A. ein Dies irae, welches sehr günstig beurtheilt wurde. Im J. 1809 war er lehrer in Paris und lieb daselbst bis zum J. 1822 folgende Opern aufführen: „Linnée,“ „La Cupe de son art,“ „Cagliostro“ (mit Hérold gemeinschaftlich componirt), „Pins bruxeux qui sage,“ „Je frère Philippe,“ „Marini,“ „Le Petit Souper“. Außerdem hat er noch herausgegeben: Sonaten für Violine allein, Fantasien, Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Sonaten für Klavier mit Begleitung von Violine und welche mit Begleitung einer Flöte. Seit 1816 ist D. Professor der Harmonielehre am pariser Conservatorium und hat auch für diese Lehrstunge ein „Tableau synoptique des accords“ publicirt.

Douzième, (fpr. Duſüähm), der franzöſiſche Name für Duodecime.

Dowland, (fpr. Dahländ), John, ein berühmter engliſcher Lautenſpieler, geb. im J. 1562 in London, wurde in seinem 26. Jahre Baccalaureat der Muſik an der Universität Oxford und reiſ't im J. 1584 in Frankreich, von wo aus er nach Deutschland ging und an den Höfen von Braunſchweig und Caſſel eine ſehr gute Aufnahme fand. Nachher begab er ſich nach Italien und alle er im J. 1595 wieder nach England zurückgekehrt war, gab er seine erſte Compoſition heraus, unter dem Titel: „The first Booke of songs or ayres of foure parts, with tablature for the lute.“ Kurze Zeit darauf reiſ't er nach Kopenhagen und wurde daſelbſt Kammerlautenſpieler des Königs von Dänemark. In dieſem Lande war es auch, wo er ſein „Second booke of songs or ayres, for the lute or Orpharion with the Viol da Gamba“ herausgab, (Hollingle, 1600). Im J. 1609 war er wieder in London, woſelbſt er auch wahrſcheinlich im J. 1615 geſtorben iſt. Von ſeinen Compoſitionen ſind außer den ſchon angeführten noch zu nennen: „The third Booke of songs or ayres, to sing to the Lute, Orpharion, or Viols“; Lachrimæ, or seven Teares, figured in seven passionate Pavans, with divers other Pavans, Galiards and Almands, set forth for the Lute, Viols or Violins, in 5 parts; die Pilgrim's Solase, wherein is contained musical harmony of 3, 4 and 5 parts, to sing and plaid with lute and Viols, London, 1612; 1609 hat er auch in London eine Ueberſetzung des Ornithoparchus Tractat Micrologus herausgegeben. — Nach Burney's und Andrer Behauptung waren ſeine harmoniſchen Kenntniſſe nur ſehr leicht und oberflächlich.

Dowland, Robert, Sohn des Vorhergehenden, hat eine Sammlung mehrſtimmiger Geſänge herausgegeben, unter dem Titel: A musical Banquet, London 1610.

Doxologia magna, die große Verherrlichungsformel, heißt in der römiſch-katholiſchen Kirche der Geſang: „Gloria in excelsis Deo“ etc., und Doxologia parva, die kleine Verherrlichungsformel, der Geſang: „Gloria patri, filio“ etc., welcher die Geiſtlichen und insbeſondere die Domherren abſingen.

Dejon, Anna, ſ. Chéron.

Draghi, Antonio, ein Operncompoſiteur, geb. zu Ferrara im J. 1649, fing ſehr jung an zu componiren, und zwar zuerſt Kirchenſachen; im Jahre 1668 ließ er ſeine erſte Oper, Aronilda genannt, aufführen und die folgten bis zum Jahre 1690 noch 20 andere, unter welchen Dominia, deren Titel man bei Gerber, Lexik. u. ſ. w. noch leſen kann. Nachdem D. 25 Jahre kaiſerl. Kapellmeiſter in Wien geweſen war, ging

Digitized by Google

er ſich in ſeine Vaterſtadt zurück, wo er im J. 1707 geſtorben iſt. Er ſoll auch zu mehrerern ſeiner Opern den Text gedichtet haben.

Draghi, Baldaſſarre, ein ital. Operncomponiſt zu Ende des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Canzonette o Villanelle alla Napoletana, Venedig 1581.

Draghi, Giovanni Battiſta, Klavier-, Orgelſpieler und Componiſt, in Italien geb., kam mit der Prinzeſſin Maria d'Este von Modena, welche Jacob II. heirathete, nach England. Im J. 1673 componirte er die Oper „Psyche" in Gemeinſchaft mit Lock, nach deſſen Tode im J. 1677 er Organiſt der Königin wurde; im J. 1706 wurde eine andere Oper von ihm: „The Wonders in the Sun, or the Kingdom of Birds" aufgeführt und von ſeinen übrigen Compoſitionen kennt man nur noch ein Madrigal: „Qual spaventosa tromba" und ein Anthem: „This is the Day, that the Lord has made." Das J. ſeines Todes findet man nirgends angezeigt.

Dragonetti, Domenico, vielleicht der größte Virtuoſe auf dem Contrabaſſe, den es je gegeben, geb. 1771 (nach Andern 1784) zu Venedig, ſoll von einem armen Schuhmacher, Namens Schiamadori, den erſten Muſikunterricht empfangen und den Contrabaß (den auch ſein Vater, ein ganz gewöhnlicher Muſikant, ſpielte) ganz von ſelber erlernt haben. Schon in ſeinem 11. Jahre konnte er als Contrabaſſiſt in einem Orcheſter ſeiner Vaterſtadt mitwirken, und als ein Muſiker, Namens Doretti, ihn einſt hörte und von Bewunderung über ſeine ſeltenen Fähigkeiten erfüllt, den Vater D's. vermocht hatte, dieſem einen ordentlichen Lehrer zu geben, wurde er der Leitung Berini's, Contrabaſſiſten an S. Marco, anvertraut. Nach kurzer Zeit ſchon erklärte aber der Lehrer, daß ſein Schüler ihm überlegen ſei und daß D. wohl auf eignen Füßen ſtehen könne. Bis zu ſeinem 19. Jahre war er nun an mehreren kleineren Orcheſtern Venedigs angeſtellt, dann aber folgte er dem ſchon erwähnten Berini als erſter Contrabaſſiſt an der Markus-Kirche. Auf Veranlaſſung des Kapellmeiſters Bertoni und des berühmten Sängers Pacchiarotti gab er ſpäter einer Einladung nach London Folge und kam daſelbſt im Jahre 1795 an; hier erregte er das größte Erſtaunen durch ſeine fabelhafte Fertigkeit, die es ihm möglich machte, die ſchwerſten Fagott- und Violoncellconcerte auf ſeinem Rieſeninſtrumente auszuführen; auch im Orcheſter, wo man ſich ihn anzuſtellen beeilt hatte, war er durch ſeine energiſche und ſichere Führung der Bäſſe ganz ausgezeichnet. Geſtorben iſt er zu London im Jahre 1846.

Dragoni, Giovanni Andrea, geb. zu Meldola, einem Flecken im Kirchenſtaate, um 1540, war ein Schüler Paleſtrina's und wurde im J. 1576 Kapellmeiſter an San Giovanni in Laterano, welche Stelle er bis zu ſeinem Tode im J. 1598 inne hatte. Man kennt von ihm Madrigalen, Villanellen und Motetten, und in der Sammlung des Abbate Santini befinden ſich drei 8ſtimmige Benedictus, eine 4ſtimmige kanoniſche Meſſe und ein 7ſtimmiges Dixit. D. muß zu den vortrefflichſten Contrapunktiſten der römiſchen Schule gezählt werden.

Dramma lirico und

Dramma per musica nennen die Italiener die große, ernſte Oper im Gegenſatz zur Opera buffa, komiſchen Oper.

Drathgeige, ſ. Nagelgeige.

Drathharfe, auch Spitz- oder Flügelharfe und ital. Arpanetta genannt,

Digitized by Google

iſt eine kleine pyramidenförmige Harfe, deren Reſonanzboden, an deſſen beiden Seiten Drathſaiten für Diskant und Baß angeheftet und gezogen ſind, in der Mitte liegt, während bei den gewöhnlichen Harfen, mit denen die D. im Uebrigen ganz übereinſtimmt, ausgenommen, daß die Saiten dieſer meiſt mit einem Plectrum gerissen werden, der Reſonanzboden an dem unterſten und äußerſten Ende der Saiten, über dem rückliegenden Corpus ſich befinden.

Drathſaiten ſind die zum Bezug der Klavier- und einiger Lauteninſtrumente benutzten Saiten. Nach Maßgabe ihres Metalles theilt man ſie ein in Stahl- und Meſſingſaiten. Die Erſteren ſind entweder aus Eiſen oder aus Gußſtahl verfertigt. Die deutſchen Fabriken, unter welchen die Berliner unſtreitig die beſſeren ſind, liefern nur eiſerne Saiten, die auch, hinſichtlich der Haltbarkeit wenigſtens, den engliſchen Gußſtahlſaiten ziemlich gleichkommen; doch iſt der Klang der letztern noch reiner, auch dehnen ſie ſich nicht ſo weit aus als die eiſernen Saiten und halten ſomit beſſere Stimmung, zerbrechen aber leichter, namentlich beim Aufziehen, weil der Gußſtahl bedeutend mehr Kohlenſtoff beſitzt, als das Eiſen, und daher ſpecifiſch viel leichter iſt. Eine Legirung mit Chrom oder Silber, oder eine Schmelzung mit Kohle, Thon- und Kieſelerde, würde dem Uebel vielleicht abhelfen und dazu beitragen, daß man die Menſur für die höheren Töne noch bedeutend länger machen könnte. Die beſten Meſſingſaiten erhält man aus den Nürnberger Fabriken; ſie ſind viel reiner, als alle anderen, obſchon ſie noch nicht die abſolute Vollkommenheit erreichen; eine Legirung von gleichen Theilen Kupfer und Zink, der man ein Sechstheil Nickel zuſetzte, würde vorausſichtlich noch gelungenere Waare geben, da das Nickel ſpecifiſch ſchwerer iſt und folglich den Baßtönen einen noch feſtern Klang verleihet. Auffallend iſt, daß bei gleicher Spannung und Stärke eine Meſſingſaite immer einen halben Ton tiefer klingt, als eine Stahlſaite, und mit Nickel verſetzt noch tiefer. — Die Verfertigung der Drathſaiten geſchieht auf folgende Weiſe: eine vorher noch ſtark geſchmiedete Meſſing- oder Eiſenſtange wird ſo lange durch die immer kleiner werdenden Löcher eines dazu eingerichteten Inſtruments (Zieheiſen) gezogen, bis ſie die erforderliche Feinheit und Gedehntheit erhalten hat, alsdann polirt und endlich auf kleine hölzerne Röllchen (von verſchiedener Größe) gewunden, auf denen die Grade der verſchiedenen Stärke der Saiten durch Zahlen angemerkt ſind.— Die Güte der Drathſaiten beſteht hauptſächlich darin, daß ſie die rechte Härte haben und im vollkommenſten Ebenmaße, auch ohne Hohlſtellen und dergl. gezogen ſind. Zu weiche Saiten klingen nicht hell genug, und dehnen ſich zu ſehr aus, was der Stimmung ſchadet; zu harte zerſpringen leicht und halten ſelten die nöthige Spannung aus; unegal gezogene machen unregelmäßige und nicht ebenmäßige Schwingungen, was nothwendigerweiſe eine Unreinheit des Tones zur Folge hat.

Draud, oder **Draudius**, Georg, geb. zu Davernheim in Heſſen, am 9. Jan. 1573, ſtudirte zu Marburg, wobei er ſich ſeinen Unterhalt als Corrector in einer Druckerei verdienen mußte, ward 1594 Magiſter, 1599 Prediger zu Groß-Carben, 1614 zu Ortenburg und endlich 1625 zu Davernheim, von wo er aber 1635 der Kriegsunruhen wegen nach Butzbach flüchtete und hier kurz darauf ſtarb. Seine Bibliotheca classica, die zuerſt 1611 und in einer zweiten Auflage 1625 erſchien, und ſeine Bibliotheca exotica (1625), wie auch Bibliotheca librorum germanico-

rum classica (1695) sind eine Hauptquelle für die musikalische Literatur des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, weshalb sie auch von Walther, Forkel u. s. w. häufig benutzt wurden. In der ersten Bibliothek findet sich von pag. 1609 — 1654 (zweite Ausgabe) ein Verzeichniß von musikalischen Autoren und Werken, wie es in solcher Vollständigkeit und Reichhaltigkeit keine gleichzeitige Schrift aufzuweisen hat. Die zweite Bibliothek (exotica) enthält ein besonderes Verzeichniß aller in der französischen, italienischen, spanischen, holländischen, englischen, ungarischen und noch anderen Sprachen gedruckten musikalischen Werke. Die dritte Bibliothek beschränkt sich blos auf die deutsche Literatur, und den kleinen Zeitraum bis auf das J. 1625 nach Chr. Geb. Die älteren Ausgaben dieser Werke haben einen ungleich größeren Werth, als die jüngern, welche in den oben angeführten Jahren bedeutend vermehrt erschienen. Uebrigens sind dieselben Ehrentheils jetzt häufig selten geworden.

Drechsler, Joseph, geb. den 26. Mai 1782 zu Mährisch-Kromau in Böhmen, erhielt den ersten Musik-Unterricht von seinem Vater, von mit neun Jahren als Sängerknabe nach Passau an den Franciskanern, hörte die Humaniora im Stifte Kirrenbach und erlernte daselbst auch Generalbaß und Kontrapunkt. In Wien absolvirte er die Theologie; da er aber zum Empfang der Weihen das gesetzmäßige Alter noch nicht erreicht hatte, so begab er sich nach Wien, entschlossen die Instrumente zu studiren. Dieser Vorsatz wurde schon bald wieder wankend und da J. 1810 übernahm er die Stelle als Vorsprecher am Hofconservatorium, wo Zeller damals wurde er zum Kapellmeisteradjutanten befördert. Fast zu gleicher Zeit erhielt er auch die Organistenposten bei den Patres Servitern, 1809 bei der St. Anna und wurde zwei Jahre darauf Kapellmeister an der Universitätskirche und an der Hof-Pfarrkirche. Dasselben begründete er die Prosefur der Harmonielehre an der St. Anna-Schule, zur Ausbildung der Schulkandidaten in der Musikkunst, wie in Deutschland. In jener Epoche trat er ebenfalls in Josephstädter Theater als Kapellmeister ein und bekleidete von 1824 — 29 dasselbe Amt bei der Leopoldstädter Bühne. Ob er augenblicklich noch am Leben ist, wissen wir nicht. — Von seinen zahlreichen Werken verdienen namentlich angeführt zu werden: eine Orgelschule; theoretisch-praktischer Unterricht zum Präludiren; ferner 10 Messen, 10 Requien, Vesni sacrae; spirituos, mehrere Graduale, Offertorien und Cantaten, ein Melodram „der verlorene Sohn," 6 Opern, darunter „Claudine von Villa-bella," „Paulina," „der Zuckerkeck," 18 komische Singspiele, darunter „Lolo," „der Diamant des Großherzogs," „das Mädchen und der Freund," „die Bayadere," „Agnieszka," „der Wasserfee," „das grüne Männchen," „Oskar und Dina," mehrere Ballets, ein Vocalspiel, 3 Singspiele, „der Taufendfasa," „das Bergsinnenlicht," „die Wiener in Bagdad" u. s. w.; viele einzelne Arien, Lieder, Sonaten, Fugen, Quartetten, Duvertüren und dergl. mehr.

Drechsler, Carl, ein vorzüglicher Violoncell-Virtuose und ausgezeichneter Violoncellspieler in Dresden, ist geboren den 27. Mai 1800 zu Kamenz in Sachsen und wurde im J. 1820 in Dresden beim Orchester angestellt. 1824 ging er aber auch eine Zeitlang nach Dresden und machte bei Dotzauer seinere Studien auf dem Violoncelle. Die Vorzüge seines Spiels, welche auf seinen Musikreisen und Reisen (z. B. auch in England und Schottland) die ehrendste Anerkennung gefunden haben, bestehen

in sodann, kräftiger Ton, eleganter Bogenführung, tadelloser Reinheit und Sauberkeit und geschmackvollem Vortrag. Seiner Vaterstadt als Violoncellist recht sich die als Quartett- und Orchesterspieler würdig an, und auch seine Thätigkeit als Lehrer ist nicht gering anzuschlagen, wie von seinen Schülern u. A. Cossmann, Grützmacher, Göpfardhan, August Lindner, sein Sohn Louis bewiesen. Letzterer ist geb. zu Dessau am 5. Octbr. 1832 und lebt schon seit Jahren in Edinburg als gesuchter Violoncell-Virtuos, nebenbei aber auch Gesang-Lehrerin gefeiert, wenn er sich in Italien und Paris wacker vorbereitet hat.

Dreher, s. Länder und Walzer.

Dreborgel, auch **Leierorgel** und **Drehkasten** genannt (lat. Organum portatile, franz. Orgue de Barbarie, fr. Orgue de Barbarie), ist ein tragbares Orgel- oder vielmehr Pfeifenwerk von verschiedener Größe. Es besteht aus einem 3' bis 4' langen, 2' bis 3' hohen und ziemlich eben so tiefen Kasten, in welchem 2 bis 3 Register Pfeifen liegen, die gewöhnlich, einen Tonumfang von 2½ bis 3 Octaven haben, und vermittelst einer Walze, auf welcher die Melodie und Harmonie eines vorzutragenden Tonstücks durch eingeschlagene feine Stifte dargestellt geordnet ist, dazu diese Stifte, sobald die Walze durch eine außen, an der rechten Seite des Kastens liegende Kurbel von dem Spieler gedreht wird, die Ventile der Windlade immer zur rechten Zeit und für die vorbestimmte Dauer des Tones öffnen, und die Pfeifen zur Ansprache gebracht werden, indem nämlich die Walze an ihrem einen Ende auch mit einem kleinen Excentenlage in Verbindung steht, der zugleich mit ihr durch das Drehen jener Kurbel (vulgo Kreckel) in Bewegung gesetzt wird. Das Spiel selbst geschieht ganz mechanisch; auch können nicht mehr Tonstücke darauf hervorgebracht werden, als grade auf der Walze durch die eingeschlagenen Stifte geordnet sind. Vielfach waren nun, und mit solchen von den vorhandenen Stimmen im Augenblicke vorgetragen, eigentlich abgeleitet werden soll, bestimmt die Verschiebung und gehörige Stellung der Walze, die durch einen außen an der rechten Seitenwand des Kastens befindlichen Zapfen geschieht, auf welchem die Ordnung der Tonstücke angemerkt ist. Die Stimmen bestehen bei den größeren Drehorgeln gewöhnlich in einer gedeckten Flöte von 8' und 8 offenen Kernpfeifen-Registern von 4', 2' und 1' Ton. In kleineren Drehorgeln hat jenes Flötenregister auch wohl nur 4', oder fehlt ganz. Die kleinste Gattung, welche die Franzosen Serinette (Vogelorgel) nennen und welche nur zum Spielwerke für Kinder, oder dazu dient, den Singvögeln, welche künstlich abgerichtet werden sollen, die zu lehrenden Melodien vorzupfeifen, hat nur 9 bis 12 kleine Kernpfeifen, die in einer beliebigen Tonart leitermäßig gestimmt sind. Die größeren Arten von Drehorgeln werden ihrer ermüdenden Einförmigkeit und gänzlichen Charakterlosigkeit wegen bekanntlich nur zur Straßenmusik, oder zur Tanzmusik in Dorf- und Winkelkneipen benutzt.

Drei. Die Zahl 3 bedeutet in der Baßbezifferung die Terz, auch den vollkommenen Dreiklang, in welchem Falle jedoch gewöhnlich noch eine 5 darüber steht ($^5_3$); in ausgeschriebenen Stimmen dient sie zur Angabe einer Triole und in der Klavierapplicatur auch zur Andeutung des Gebrauches des dritten Fingers.

Dreiachtel-Takt, ($^3_8$), franz. Trois-huit (fr. Trois-huitième), ist diejenige ein-

Digitized by Google

fache ungerade Taktart, welche aus drei Achtelnoten zuſammengeſetzt iſt. (Vergl. Takt, Taktart).

Dreichörig, ſ. Chor.

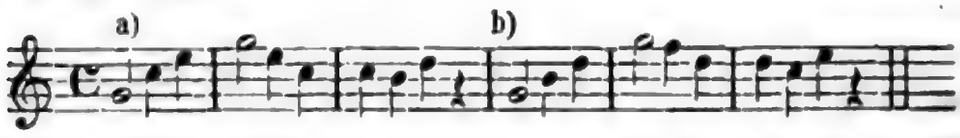
Dreieckige Lyra, ſ. Lyra.

Dreieinſel-Takt ($^3/_1$), zuweilen auch nur mit einer durchſtrichenen 3 bezeichnet) iſt die ſelten vorkommende aus drei ganzen Noten zuſammengeſetzte Taktart. S. Takt, Taktart.

Dreidoppelter Contrapunkt, ſ. Vielfacher Contrapunkt.

Dreier, lat. Numerus ternarius. franz. Rhythme ternaire (ſpr. ternähr') iſt diejenige rhythmiſche Periode, welche aus drei Takten beſteht, z B.

Beiſpiel 101.



Vorſtehendes Sätzchen beſteht aus zwei Dreiern, (a und b), d. h. aus zwei Gliedern, welche mit je drei Takten ihren Abſchluß erhalten haben, oder deren Sonderung man nach je drei Takten deutlich empfindet, indem ſchon im dritten Takte die Cäſur (durch die Pauſe noch merklicher gemacht) befindlich iſt. (S. auch Rhythmus).

Dreifach nennt man ein Intervall, wenn es von ſeinem Grundton zwei Octaven höher abſteht, als die Zahl, welche es benennt, anzeigt. Die Terz klein c—e z. B. iſt einfach, weil das kleine e vom kleinen c grade nur 3 Stufen entfernt iſt; erklingt das e aber eine Octave höher, alſo in der eingeſtrichenen Octave, ſo iſt die Terz zweifach, und erklingt es um 2 Octaven höher, alſo in der eingeſtrichenen Octave, ſo iſt die Terz dreifach. In der Harmonie bringt dieſe Erweiterung eines Intervalls um eine oder zwei Octaven keine weſentliche Verſchiedenheit hervor, weil die eigentliche innere Natur des Intervalles dadurch nicht abgeändert wird. Dies iſt auch der Grund, warum man ein ſolches erweitertes Intervall nicht nach der ganzen Anzahl der Stufen benennt, um welche es von ſeinem Grundtone entfernt iſt, ſondern mit dem Namen derjenigen Stufe, in welcher es in ſeiner einfachen Geſtalt von derſelben abſteht, und bei vorkommendem nöthigen Bezeichnungsfalle, der meiſtens nur in der Berechnung der mathematiſchen Verhältniſſe eintritt, muß dies geſchehen, weil ſich die Verhältniſſe der einzelnen Intervalle bei ihrer Erweiterung bedeutend verändern. Die einfache Quarte z. B. hat das Verhältniß von $^3/_4$, die zweifache hingegen das Verhältniß von $^3/_8$ und die dreifache das Verhältniß von $^3/_{16}$.

Dreigeſtrichene Octave heißt die fünfte Octave (die Contratöne abgerechnet) unſres Tonſyſtems und die darin enthaltenen Töne werden dreigeſtrichene Töne oder Noten genannt; auch verſteht man unter dreigeſtrichenen Noten zuweilen die Zweiunddreißigſtel-Noten, weil dieſelben durch drei Querſtriche (auch Fäße oder Balken genannt) angedeutet werden.

Dreigliedrige Taktarten, ſ. Takt und Taktart.

Dreiklang, ſ. Akkord.

Dreiſtimmig (triphoniſch) nennt man einen Tonſatz, in welchem ſich eine Ober-, Mittel- und Grundſtimme harmoniſch vereinigen, ſei es nun, daß dieſe Vereinigung auf einem Inſtrumente (z. B. Klavier) oder auf verſchiedenen hergeſtellt wird,

(Trio) oder daß drei Singſtimmen das dreiſtimmige Verhältniß ergeben (Terzett). Die Behandlung der 3 Stimmen kann entweder ſo ſein, daß die Oberſtimme die Melodie führt und die beiden anderen ſich nur ausfüllend oder begleitend vorhalten, oder daß alle drei auf eine mehr oder minder concertirende Weiſe ſich ausſprechen. Die älteſten bekannten Beiſpiele von triphoniſcher Harmonie, in welcher zwei Stimmen in Terzen, Quarten und Sexten gehen, und der Baß hie und da die Akkorde beſtimmt, fallen in das 13. und 14. Jahrh., wie z. B. die Lieder des Adam de la Hale (1250 — 1280) oder des Francesco Landino (1350—1410).

Dreiviertel-Takt ($^3/_4$), franz. Mesure à trois temps (ſpr. Meſühr' a troah tang), iſt diejenige der einfachen ungraden Taktarten, welche aus drei Viertelnoten zuſammengeſetzt iſt. S. Takt, Taktart.

Dreizweitel-Takt ($^3/_2$), franz. Mesure à trois blanches (ſpr. Meſühr' a troah blangſch'), eine einfache ungrade Taktart, die aus drei halben Schlägen oder Noten beſteht. — S. Takt, Taktart.

Dreſchke, Georg Auguſt, Lehrer des Pianofortespiels am königlichen Inſtitut für Kirchenmuſik in Berlin, geb. im J. 1798, iſt bemerkenswerth als der Erfinder einer neuen Art von Taſtatur am Klavier, welche das Eigenthümliche hat, daß alle Claves in gleicher Fläche liegen, alſo keine kurzen oder Obertaſten dabei vorkommen. D. ließ ſelbſt ein Inſtrument nach ſeiner Erfindung bauen und producirte es 1835 in Berlin öffentlich in einem Concerte. Natürlich macht dieſe Einrichtung der Klaviatur auch eine ganz andere als die bisher gewöhnliche Fingerſetzung nothwendig, und das iſt ihrer allgemeinen Verbreitung und Einführung hindernd in den Weg getreten; zudem ſcheint ſie auch nicht die Vortheile der Erleichterung des Spiels zu gewähren, welche der Erfinder ſich anfänglich ſelbſt davon verſprach.

Dreſe, Adam, Componiſt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., zuletzt Kapellmeiſter zu Arnſtadt im Fürſtenthum Schwarzburg, wurde in ſeiner Jugend von dem Herzog von Weimar, Wilhelm IV., nach Warſchau zu dem berühmten Kapellmeiſter Marco Sacchi geſchickt, um unter deſſen Leitung die Compoſition zu ſtudiren. Nach ſeiner Zurückkunft von da ward er Kapellmeiſter in Weimar, dann 1672 unter Herzog Bernhard auch noch Kammerſekretär und Stadt- u. Amtsſchulze zu Jena. Nach dem Tode des Herzogs verlor er ſeine Stellen und der Mangel an Beſchäftigung brachte ihn zum Studium der Schriften des Theologen Spener, die ihn, den vorher großen Lebemann, beinahe zum Pietiſten umgewandelt hätten, wäre er nicht gerade zu dieſer Zeit nach Arnſtadt berufen und zu neuer muſikaliſcher Thätigkeit veranlaßt worden. Er ſtarb zu Arnſtadt im J. 1718, eine große Menge von Kirchen- und Kammermuſiken, auch Opern hinterlaſſend, von denen allen aber nicht einmal die Titel ſich erhalten haben. Nur das weiß man von ihm, daß er eine beſondere Gewandtheit in der Behandlung der Recitative hatte, und daß er 1657 die Melodieen zu Neumark's „patriotiſchem Luſtwalde," auch zu mehreren Liedern von Büttner, und zu den noch bekannten Kirchengeſängen: „Jeſu, ruf' mich von der Welt," und „Seelenbräutigam," „Jeſu, Gottes Lamm," von denen er zugleich auch der Dichter ſein ſoll, componirt hat. Mattheſon ſchreibt ihm auch eine Abhandlung von der Compoſition zu, und dann exiſtirt noch von ihm eine 1772 zu Jena gedruckte Sammlung von Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien.

Digitized by Google

Dreſe, Johann Samuel, ein jüngerer Verwandter und Schüler des Vorhergehenden, war zuerſt Hoforganiſt zu Jena, und dann ſeit 1685 Kapellmeiſter des Herzogs von Weimar, als welcher er am 1. Dezember 1716 im 79. Jahre ſeines Lebens ſtarb. Er war ein fleißiger Componiſt, doch iſt ebenſalls von ſeinen Werken Nichts auf unſere Zeit gekommen. — Sein Sohn, Johann Wilhelm D., ein nicht minder fruchtbarer und in ſeiner Zeit ſehr beliebter Componiſt ſtarb zu Erfurt 1745 als Herzogl. Weimar'ſcher Vice-Kapellmeiſter.

Dreslerus, Gallus, ein Magiſter und fleißiger Kirchencomponiſt des 16. Jahrh., geboren zu Reden in Thüringen, war um 1558 Kantor zu Magdeburg und ſtarb daſelbſt von 1566 an Diakonus an der Ritterakademie in Jerichö. Sein Todesjahr kann nicht angegeben werden. Er ſchrieb viele (gegen 250) vier- und noch mehrſtimmige geiſtliche Cantionen, welche zu Magdeburg und Wittenberg in verſchiedenen Ausgaben erſchienen, und dann eine Sammlung vier- und fünfſtimmiger „auserleſener deutſcher Lieder.“ Magdeburg, 1575 und Magdeburg 1570; außerdem iſt noch ein kleines theoretiſches Werk von ihm vorhanden, das den Titel führt: „Elementa Musicae practicae in usum Schobae Magdeburgensis, Magdeburg 1571.“

Dreßler, Ernſt Chriſtoph, einer der angeſehenſten und beliebteſten Sänger des vorigen Jahrh., geb. zu Greußen in Schwarzburg-Sondershauſen 1734, wo er auch den erſten Unterricht in der Tonkunſt erhielt, frequentirte von 1751 an die Schule berühmten Hahn, Jena und Leipzig, und bildete ſich an letzterem Orte beſonders in den Jahren 1754—56 zu einem vortrefflichen Sänger und Violiniſpieler. Darauf ging er nach Baireuth, um den Unterricht der berühmten Sängerin Lucretia zu genießen, wurde in die dortige Kapelle aufgenommen und trug darauf auch dem Kammerſtebrer ernannt. Nach dem Tode des Markgrafen trat er 1763 als Kapellmeiſter und Kammermuſikus in Herzogl. Sachſen-Gothaiſche Dienſte, nahm aber ſchon 1766 wieder ſeinen Abſchied und ging nach Berlin, wo er im nächſtfolgenden Jahre als Secretair und Kapelldirector des Fürſten von Gröningen angeſtellt ward. 1771, als dieſer Fürſt nach Holland ging, und D. deshalben nicht mit dahin folgen mochte, ging er nach Wien, privatiſirte hier einige Jahre, in welcher Zeit er ſich auch von den Kaiſer ihren ihn und dem erſtich im J. 1776 als Hofopernſänger nach Kaſſel, wo er am 6. April 1779 ſtarb. Er war ein gründlich und vielſeitig gebildeter Muſiker und die Schriften, die er über Gegenſtände der Kunſt herausgab, gehören zuverläſſig zu den beſſeren ihrer Art, welche die Literatur der vorigen Jahrh. aufzuweiſen hat. Es ſind: „Fragmente einiger Gedanken des muſikaliſchen Zuſchauers, die beſſere Aufnahme der Muſik in Deutſchland betreffend,“ Gotha 1764; „Gedanken über die Vorſtellung der Arcole,“ Erfurt und Leipzig 1774; „Theaterſtreit die die Deutſchen, das ernſthafte Singſchauſpiel betreffend,“ Hannover 1777; dann hat er auch mehrere einzelne Lieder und größere Liederſammlungen componirt.

Dreßler, Raphael, ſtarb zu Mainz am 12. Februar 1835, nachdem er faſt drei Jahr vorher nach einem vierjährigen Aufenthalt in England nach Deutſchland zurückgekehrt war und zu Mainz ſich mit ſeiner Familie häuslich niedergelaſſen hatte. Er er nach England ging, ſtand er als erſter Violiniſt in der Königl. Kapelle zu Hannover. Ort und Jahr ſeiner Geburt, wie auch nähere Umſtände aus ſeinem Leben ſind nicht zu ermitteln geweſen. Als Virtuoſe auf der Violine behauptete D.

Digitized by Google

als Jüngling schon einen hohen Rang und sein Ruhm nahm zu, jemehr seine eigentliche Bildung im Mannesalter an Gründlichkeit und Vielseitigkeit gewann. Er schrieb gegen 100 Werke für Flöte allein und mit Begleitung anderer Instrumente, davon sind ungefähr 60 bis 70 gedruckt, die meist sehr angenehm und dankbar sind.

Dretzel, Cornelius Heinrich, geschickter Orgelspieler, geb. zu Nürnberg im Anfange des 18. Jahrh., war zuerst an der Aegidienkirche, dann an der Lorenzkirche und endlich an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt angestellt. Gestorben ist er im J. 1773. Einige Compositionen von ihm sind zu Nürnberg erschienen.

Dretzel, Valentin, zu Anfang des 17. Jahrh. Organist an der Lorenzkirche in Nürnberg, hat eine Sammlung drei- bis achtstimmiger Motetten unter dem Titel: „Sextulum musicale ex sacris flosculis contextum," Nürnberg 1621, herausgegeben. — Sein Sohn, Wolfgang D., geb. zu Nürnberg im J. 1630, war ein geschickter Lauteniſt und starb in genannter Stadt im J. 1660.

Drewis, F. G., ein deutscher Musikdilettant, der noch im J. 1812 am Leben war, hat 1797 in Halle ein Werkchen herausgegeben: „Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition," dem u. A. Gerber recht viel Gutes nachsagt, wenn er auch nicht verschweigt, daß es nicht mit gar großer Tiefe seine Gegenstände behandelt.

Dreyer, Johann, ein auch als Musikus nicht unberühmter Geistlicher zu Salzburg, starb daselbst am 6. October 1667. Von seinen Werken ist keins bis auf unsere Zeit gekommen.

Dreyer, Johann Conrad, geb. zu Braunschweig im J. 1672, gest. zu Lüneburg 1745 als Cantor und Musikdirector am dortigen Michaeliskloster. Sein Vater, ein armer Schuhmacher, hielt ihn frühzeitig zur Musik an und der Cantor Günther an der Martinsschule zu Braunschweig war sein erster Lehrer im Gesange. 1688 ging er auf gut Glück nach Blankenburg, und da er hier sein Unterkommen nicht fand, nach Clausthal, von wo er aber schon nach einem kümmerlich durchlebten halben Jahre wieder nach Braunschweig zurückkehrte. Hier wurde er beim Martinschore angestellt und erhielt beim Kapellmeister Theile Unterricht in der Composition. Seine schöne Tenorstimme ward Ursache, daß er sich dem Theater widmete, welches er 1700 zu Hamburg zum ersten Male betrat, wo ihn selbst Mattheson als empfehlenswerthen Sänger kennen lernte. 1709 ward er Musikdirector des Hamburger Theaters, welchem aber 1713 die Pest ein Ende machte. Hierauf verschaffte er sich eine Zeit lang als Lehrer in der Musik seinen Unterhalt, bis er auf mehrseitige Empfehlung 1714 nach Lüneburg als Cantor berufen wurde. Hier wirkte er unabläſſig bis an seinen Tod zur Hebung der Musikzustände und zur Verfeinerung des Geschmackes durch Hebung der Kirchenmusik-Aufführung, durch Errichtung eines ordentlichen Orchesters u. s. w. In der Composition hat er nichts Bedeutendes geleistet.

Dreyer, Johann Melchior, geb. um 1765 zu Ellwangen und gest. in dieser Stadt zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts als Domorganist, war ein fruchtbarer Kirchencomponist und sind von ihm gedruckt: 28 Vespern und 24 kurze Hymnen, eine Masse Landmessen, Tantum ergo's, Offertorien, Orgelsonaten u. s. w.

Dreyschock, Alexander, einer der ausgezeichnetsten Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, geb. am 15. October 1818 zu Zack in Böhmen; von Tomaschek in Prag

Digitized by Google

gebildet, trat er im J. 1838 ſeine erſte Kunſtreiſe durch Deutſchland an und errang ſeitdem auch in Frankreich, England, Holland, Ungarn und in neueſter Zeit in Dänemark und Schweden glänzende Erfolge. Er beſitzt eine immenſe Bravour und ſeine Fertigkeit in der linken Hand, ſowie in Octaven-, Sexten- und Terzen-Paſſagen als ſeiner Specialität, iſt wahrhaft ſtaunenerregend. Seine Compoſitionen ſind zahlreich und gehören der beſſern Salon-Richtung an; beſonders ausgezeichnet ſind darunter einige der „Rhapſodieen." — D. lebt zumeiſt in Prag und beſchäftigt ſich viel mit der Ausbildung talentvoller Clavierſchüler.

Dreyſchock, Raimund, Bruder des Vorhergehenden, geb. den 20. Auguſt 1824 zu Zack in Böhmen, bildete ſich unter Pixis in Prag zum trefflichen Violinſpieler und machte auch als ſolcher in Geſellſchaft ſeines Bruders mehrere erfolgreiche Kunſtreiſen. Seit 1850 iſt er in Leipzig als zweiter Concertmeiſter und Lehrer am Conſervatorium angeſtellt.

Dreyßig, Anton, geb. zu Oberleutensdorf in Böhmen im J. 1776, kam ſchon als zehnjähriger Knabe nach Dresden und machte bei Franz Hurka und Arneſt ſeine muſikaliſchen Studien; ſpäter wurde er auch des Letztern Nachfolger als Hoforganiſt. Geſtorben iſt er am 28. Januar 1815. Ein beſonderes Verdienſt hat er ſich durch die Stiftung einer nach dem Muſter der Zelter'ſchen in Berlin eingerichteten Singacademie erworben, die jetzt noch in Dresden in gutem Beſtehen iſt und vom Hoforganiſten Johann Schneider geleitet wird.

Drieberg, Friedrich von, Königl. Preußiſcher Kammerherr, geb. zu Charlottenburg im J. 1785, hatte es ſich von jeher zur Hauptaufgabe gemacht, die griechiſche Muſik zu Ehren zu bringen, deren Syſteme aus dem Dunkel hervorzuziehen und ſie überhaupt für die Modernität als nutzbar und paſſend darzuſtellen. Als Erſtlingsfrucht ſeiner derartigen Bemühungen gab er im J. 1818 die „mathematiſche Intervallenlehre der Griechen" heraus (welche das Jahr vorher in der Leipziger allg. muſ. Zeitung Nr. 51 ſchon auszugsweiſe angezeigt war), und das Werk machte trotz ſeines geringen Umfanges und der vielen ſonderbaren, nur oberflächlich begründeten Anſichten großes Aufſehen. Kurz darauf erſchien ſeine „Arithmetik der Griechen" und 1819 (bei Cnobloch in Leipzig) ſein Hauptwerk „Aufſchlüſſe über die Muſik der Griechen;" als Vervollſtändigung desſelben gab er in den Jahren 1820 und 1821 bei Trautwein in Berlin die „muſikaliſche Wiſſenſchaft der Griechen" und „die praktiſche Muſik der Griechen" heraus. 1822 folgten die „pneumatiſchen Erfindungen der Griechen" und 1825 die Aufſätze „über die Stimmung der griechiſchen Inſtrumente" und „über das Monochord," welche ſich in der Zeitſchrift „Cäcilia" befinden, und denen zufolge Chladni als Gegner D's auftrat, in einer Abhandlung in derſelben Zeitſchrift (B. d. 5, pag. 279 ff.) „über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quarten und Quinten, nebſt noch einigen, die ältere und neuere Muſik betreffenden Bemerkungen." Vorher ſchon hatte Perne viele von Irrthümern und Uebereiltheiten D's. aufgedeckt und als er im J. 1835 ſein letztes größeres Werk „Wörterbuch der griechiſchen Muſik ꝛc.," Berlin, Schleſinger, herausgab, hatte man aufgehört auf ſeine Anſichten zu ſchwören und der Nimbus, der ihn als Autorität umgab, war gewichen. — Noch iſt zu bemerken, daß D. bei Spontini die Compoſition ſtudirt hat und auch mit den Opern „Don Cocagno" und „der Sänger und der Schneider"

Digitized by Google

Ägypten, 2) das heute (seit 1914) dem Kgr. Ägypten angegliederte Sudan, 3) das Mandatsgebiet Palästina, 4) Transjordanien, 5) Syrien, 6) der Libanon, 7) das Mandatsgebiet Irak, 8) Persien, 9) das Kgr. Afghanistan, 10) das Kgr. Nejd und Hedschas, 11) das Kgr. Jemen, 12) das Kgr. Abessinien, 13) das Kgr. Italien, 14) das Kgr. Griechenland, 15) das Kgr. Bulgarien, 16) das Kgr. Serbien, 17) das Kgr. Rumänien, 18) das Kgr. Ungarn, 19) das Kgr. Polen, 20) das Kgr. Dänemark, 21) das Kgr. Schweden, 22) das Kgr. Norwegen, 23) das Kgr. Großbritannien und Irland, 24) das Kgr. Belgien, 25) das Kgr. Holland, 26) das Kgr. Spanien, 27) das Kgr. Portugal, 28) die Republik Frankreich, 29) die Republik Liberia, 30) die Republik Haiti, 31) die Republik Mexiko, 32) die Republik Guatemala, 33) die Republik Honduras, 34) die Republik Salvador, 35) die Republik Nicaragua, 36) die Republik Costa Rica, 37) die Republik Panama, 38) die Republik Kolumbien, 39) die Republik Ecuador, 40) die Republik Peru, 41) die Republik Bolivien, 42) die Republik Chile, 43) die Republik Paraguay, 44) die Republik Argentinien, 45) die Republik Uruguay, 46) die Republik Brasilien, 47) die Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Ägypten (hierzu Karte: Ägypten und Sudan), das Land am Unterlauf des Nil, das Kgr. Ägypten, das seit 1914 auch das Sudan angegliedert ist, das Land am Nil, das Land der Pharaonen, das Land der Pyramiden, das Land der Mumien, das Land der Sphinxe, das Land der Obelisken, das Land der Tempel, das Land der Gräber, das Land der Mysterien, das Land der Hieroglyphen, das Land der Papyrusrollen, das Land der Mumienbinden, das Land der Skarabäen, das Land der Amulette, das Land der Totenbücher, das Land der Totenmasken, das Land der Totenbarken, das Land der Totenklagen, das Land der Totenopfer, das Land der Totenspeisen, das Land der Totenkleider, das Land der Totenschminke, das Land der Totenbalsamierung, das Land der Totenbestattung, das Land der Totenverehrung, das Land der Totenkult, das Land der Totenreligion, das Land der Totenmythologie, das Land der Totenlegende, das Land der Totenmärchen, das Land der Totenlieder, das Land der Totenklagelieder, das Land der Totenhymnen, das Land der Totenpsalmen, das Land der Totenbücher, das Land der Totenrituale, das Land der Totenliturgien, das Land der Totenmessen, das Land der Totenvigilien, das Land der Totenoffizien, das Land der Totenrequien, das Land der Totenämter

ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, welcher Schullehrer war und bildete sich nachher in Erfurt, wo er das Gymnasium besuchte, weiß durch Selbststudium weiter. 1808 kam er nach Leipzig und 1810 wurde er daselbst als Organist an der Peterskirche angestellt, in welchem Amte er die zu seinem Tode, den 4. Mai 1825, verblieb. Er hat manches recht Tüchtige für Orgel und Klavier componirt.

Droite, (spr. Droat), im Französischen daselbe, was Dextra, (s. d.).

Dromal, Jean, Kanter in der Kirche des heil. Kreuzes zu Lüttich, lebte im 17. Jahrh. Man kennt von ihm das Werk: Convivium musicum, in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, nec non et instrumentis reconditur, cum basso continuo, Antwerpen 1641.

Dropa, Matthäus, ein guter Orgelbauer, zu Anfang des 18. Jahrh. in Lüneburg lebend, von dem besonders die Orgeln in der Johannis- und Michaeliskirche genannter Stadt gerühmt werden.

Dronet, (spr. Droh), Louis François Philippe, einer der ausgezeichnetsten Flöten-Virtuosen, die es je gegeben, geb. zu Amsterdam im J. 1795. Sein Vater (nach Einigen ein Barbier) führte ihn als vierjährigknaben Knaben auf einen Markt, um ihm Spielzeug zu kaufen und der Kleine bemerkte auch eine kleine Flöte, die er sich vom Vater erbat und auch erhielt. Durch sich selbst lernte er auf diesem Instrumente in kurzer Zeit Melodien spielen, und nach sechsmonatlichem erbettlichen Unterrichte konnte er schon mit einem Concerte von Devienne öffentlich auftreten. Im Alter von 7 Jahren lief er sich in Paris im Conservatorium und bald darauf im Saale der großen Oper hören. Nachdem er mit seinem Vater mehrere Kunstreisen gemacht hatte, wurde er im J. 1808 am Hofe Ludwig XVIII. als erster Solo-Flötist angestellt; 1811 erhielt er dieselbe Stelle bei Napoleon, der ihn mit Auszeichnungen und Geschenken aller Art überhäufte, und nach der Rückkehr der Bourbonen wurde er erster Flötist an der Privat-Kammer-Musik des Königs und auch von diesem beehrt. Von 1817 an hatten seine großen Kunstreisen über ganz Europa, auf denen er Ruhm und Reichthümer in Menge sammelte und die mit zeitweiligen Unterbrechungen bis zu Ende der dreißiger Jahre dauerten. Zugleich hatte er auch mehrere Stellen, z. B. die eines General-Direktors am Carlsruher Theater in Neapel und die eines ersten Flötisten bei der Kammermusik des Königs der Niederlande, sowie die eines Theaterkapellmeisters im Haag. Ungefähr in der Mitte der dreißiger Jahre wurde D. Hofkapellmeister in Coburg, als welcher er wohl in seinen Mußestunden nicht mehr functionirte; auch wurde er nicht, wie es überhaupt noch in genannter Stadt ist, als ein vielleicht nicht uninteressanter für Knache zu erfreuen, das D. die musikalische Secretär der Prinzessin Pauline, Schwester des Kaisers Napoleon, und der Königin Hortense gewesen ist, d. h. daß er die Melodien, welche ihm diese Damen zu irgend einer Romanze zweckmäßig, aufschrieb, mit der Begleitung versah, u. s. w. Auf diese Art ist auch u. A. das bekannte: Partant pour la Syrie (von der Königin Hortense) componirt worden. — Was nun D's. Spiel betrifft, so zeichnete es sich besonders durch eine glänzende Fertigkeit aus, und namentlich besaß er eine enorme Stärke in der sogenannten Doppelzunge; dabei war aber sein Ton etwas dünn und mitunter sogar scharf. Seine Flötencompositionen (etwa 150 Werke, als:

Digitized by Google

Etüden, Concerte, Variationen, Fantaſien, Rondos, Duos, Trios u. ſ. w.) ſind brillant und dankbar, aber ohne alle künſtleriſche Bedeutſamkeit.

Droz, Henri Louis Jacquet, Sohn des berühmten Mechanikers Pierre Jacquet D., wurde geb. zu La-Chaux-de-Fond am 13. Octbr. 1755, und kam in ſeinem 22. Jahre mit mehreren von ihm erfundenen mechaniſchen Werken nach Paris, unter denen ſich ein Automat befand, welches ein Mädchen vorſtellte, das verſchiedene Stücke auf dem Klavier ſpielte, athmete, den Noten auf dem Blatte mit Augen und Kopf folgte, nach geendigtem Spiele aufſtand und die Geſellſchaft begrüßte. — D. ſtarb in Neapel am 18. November 1791.

Druckventil, Verſicherungsventil, iſt in der Orgel ein ſolches Ventil, welches durch den Druck der Luft geöffnet und geſchloſſen wird, z. B. das Saugventil.

Druckwerk iſt eine Art des Regierwerks in der Orgel, vermöge deſſen die Cancellen-Ventile aufgezogen werden.

Drückel und **Drücker**, ſ. Krücke und Stecher.

Druiden hießen die Prieſter und Sänger der Kelten des alten Gallien und Britanien, welche wie die Barden in Deutſchland und die Skalden in Skandinavien die Volks- und Kriegsgeſänge vortrugen und neben ihren prieſterlichen Geſchäften auch die Heilkunde, Aſtrologie und Aſtronomie u. ſ. w. übten; ſie waren alſo die Gelehrten, Philoſophen und Künſtler ihres Volkes. Zu Cäſar's Zeit bildeten ſie einen geſchloſſenen Stand, doch keine erbliche Kaſte; von Kriegsdienſt und Abgaben befreit, verzweigten ſie ſich in mehrere Grade mit einem Ober-Druiden an der Spitze. Mit der Eroberung Galliens durch die Römer hörte ihr politiſcher Einfluß, unter Kaiſer Claudius ihr Götter- und Opferdienſt auf.

Druſchetzky oder **Druzechi**, Georg, war in den achtziger Jahren des vorigen Jahrh. oberöſterreichiſcher Landſchaftspauker zu Linz, kam aber 1786 nach Preßburg in die Dienſte des Grafen Gracalcowicz. Hier componirte er die Ballette: „Andromeda und Perſeus" und „Inkla und Yariko," auch eine Schlachtſinfonie für zwei Orcheſter. 1792 machte er einen Ausflug nach Wien, kehrte aber bald wieder nach Preßburg zurück und entfaltete im Componiren eine erhöhte Thätigkeit. Namentlich ſetzte er viele Stücke für Militärmuſik, die zu ihrer Zeit ſehr beliebt waren, und hin und wieder finden ſich von ihm im Manuſcript Concerte für Violine, ſowie auch für einzelne Blasinſtrumente. Das Geburts- und Todesjahr dieſes Mannes, der als einer der fertigſten Paukenſchläger ſeiner Zeit geſchildert wird, iſt nicht ermittelt worden.

Dubourg, Matthew, Sohn des berühmten Tanzmeiſters Iſaac, wurde geboren zu London im J. 1703, und war einer der größten engliſchen Violinſpieler. Schon als elfjähriger Knabe erregte er durch ſein Spiel Erſtaunen und als im J. 1714 Geminiani nach London kam, ertheilte dieſer dem Knaben noch fernern Unterricht. Nach Couſſer's Tode erhielt er im J. 1728 deſſen Kapellmeiſterſtelle in Dublin, 1735 wurde er Kammermuſikus beim Prinzen von Wales und verließ bis zu ſeinem Tode, welcher im J. 1767 erfolgte, England nicht wieder. Burney erzählt über D. folgende Anekdote: In der Cadenz einer Arie mit obligater Violine hatte ſich D. einſt in entlegene, weitſchichtige Modulationen verirrt, und als er endlich nach ziemlich

Digitized by Google

langer Zeit in den Schlußtriller fiel, rief ihm Händel, der das Orcheſter dirigirte, mit lautſchallender, im ganzen Schauſpielhauſe vernehmbarer Stimme zu: „Willkommen zu Hauſe, Herr Dubourg!“ — Von ſeinen Compoſitionen, die in vielen Solos und Concerten und in Irland geſchriebenen Gelegenheitsſtücken beſtanden haben ſollen, iſt nichts in den Druck gekommen; wahrſcheinlich iſt auch keine Abſchrift mehr vorhanden, daher man Werth oder Unwerth der Sachen nicht prüfen kann. — Schließlich noch die Bemerkung, daß D. in dem Violiniſten Clegg einen ausgezeichneten, ihn noch übertreffenden Schüler erzog.

Duc, (ſpr. Dück), Philippe de, ein belgiſcher Componiſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., der ſich aber in Italien fixirt zu haben ſcheint. Unter ſeinem Namen ſind in Venedig in den Jahren 1570, 1586 und 1591 verſchiedene Sammlungen Madrigalen zu 4, 5 und 6 Stimmen herausgekommen.

Duchamp, (ſpr. Düſchang), Marie Catharina Céſarina, geb. zu Paris den 14. Mai 1789, trat im J. XIII. der franzöſiſchen Republik in die Geſangsklaſſe von Plantade am Pariſer Conſervatorium und wurde 1807 Schülerin Garat's. Sie hatte eine ſehr ſchöne und vortrefflich gebildete Contr'altſtimme und glänzte vorzüglich in den Concerten der Jahre 1813—17; eine immer mehr zunehmende Taubheit aber zwang ſie, vom öffentlichen Schauplatz abzutreten, doch gab ſie noch einige Jahre lang Geſangunterricht. Sie hat auch einige Romanzen mit Klavierbegleitung componirt und herausgegeben.

Ducis, Benedictus, ein Componiſt des 16. Jahrhunderts, auch öfter bloß Benedictus genannt. Nach der Meinung Féti's iſt es derſelbe, den Gesner, Gerber, Walther u. A. Dux nennen, oder deſſen Burney unter dem Namen Benedictus von Appenzell gedenkt. Eben ſolche Ungewißheit herrſcht über ſein eigentliches Vaterland; Kieſewetter hält ihn für einen Deutſchen, deſſen eigentlicher Name „Herzog“ geweſen ſei (wonach denn Dux, Ducis eine bloße Lateiniſirung wäre); daß er aus Appenzell ſtammen ſolle, entnehmen Einige aus der Burney'ſchen obenerwähnten Citirung einiger ſeiner Arbeiten, (vorausgeſetzt, daß Ducis und Benedictus von Appenzell eine und dieſelbe Perſon ſind); Viele meinen auch, und unter dieſen Fétis, daß er ein Niederländer geweſen ſei und ſeinen Flamländiſchen Namen „Hertochs“ (was daſſelbe wie unſer deutſches „Herzog“ bedeutet) latiniſirt und nach dem Gebrauche der alten niederländiſchen Componiſten im Genitiv (daher Ducis, von Dux) geſetzt habe. Doch alle Conjecturen über Namen und Vaterland des D. bei Seite geſetzt, ſo iſt doch gewiß, daß er in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt hat und eine der erſten Stellen unter den Componiſten ſeiner Zeit einnimmt. Ob er ein Schüler Josquin's geweſen ſei, iſt nicht ausgemacht; Einige wollen es daraus ſchließen, daß D. einen Trauergeſang auf den Tod Josquin's verfaßt hat. Mehrere ſeiner Arbeiten, z. B.: eine Meſſe, vierſtimmige Chanſons, eine Motette u. ſ. w. befinden ſich im Manuſcript auf der Bibliothek in Cambrai; dann ſind welche in den von Suſato in Antwerpen in den Jahren 1545 und 1546 publicirten Sammlungen enthalten und endlich ſind 1539 in Ulm „Harmonien über alle Oden des Horaz für 3 und 4 Stimmen“ herausgekommen, die ſeinen Namen tragen. Sachen mit dem Namen Benedicts von Appenzell befinden ſich in der Sammlung: Lib. I. Ecclesiarum Cantionum quatuor vocum, vulgo Motets vocant, tam ex veteri, quam novo

Digitized by Google

Testamento, ab optimis quibusque hujus aetatis Musicis compositarum, Antwerpen 1853, (dies ist eben die Sammlung, auf die Burney hindeutet), und dann auch in Salblinger's Concentus, Augsburg 1545.

Duca, f. Duca.

Ductus circumcursus, f. Agogē.

Ductus rectus, f. Agogē.

Ductus reversus, f. Agogē.

Duda, auch Dudka, Ducka, Dudotka, oder Schneran, deutsch Dorfpfeife, ist ein uralter russischer Blasinstrument, das wie die Doppelflöte der alten Griechen und Römer aus zwei Rohrpfeifen, gewöhnlich von verschiedener Größe besteht, die vermittels eines einzigen Mundstücks intonirt werden. Jede dieser zwei Pfeifen hat drei Tonlöcher für diejenige Hand, mit welcher sie traktirt wird. Der Altere wurde dieß Instrument besonders von den Landleuten in Rußland sehr geliebt und gebört; jetzt wird es auch bei ihnen nur noch sehr selten angetroffen, am häufigsten noch in Hoch-Rußland, in Sibirien und in anderen wenig kultivirten Gegenden.

Dudelsack, f. Sackpfeife.

Dudey, der alte Name einer Art Sackpfeife, (f. d.)

Düllen, Johann Ludwig, geb. am 5. August 1761 zu Amsterdam, wo sein Vater, Johann Dietz, ein geborener Hesse, als Klavierfabrikant sich etablirt hatte. Bei diesem erlernte er auch die Kunst des Klavierbaues und wurde nach und nach in derselben ein weitberühmter Meister. Im J. 1781 ging er nach München, wo ihn der Churfürst zum Hof-Instrumentenmacher ernannte. — Seine Frau, eine Tochter des berühmten Oboisten Besozzi war in ihren jungen Jahren eine hochgeschätzte Violinistin und zugleich Lehrerin ihrer drei Töchter, von denen die beiden ältesten ebenfalls als Klavierspielerinnen glänzten (f. Bayer), die jüngste aber, Josephine D., sich vorzugsweise der Gesangskunst widmete. Sie ist im J. 1810 zu München geboren und auf dem partiser Conservatorium gebildet; 1853 und 1854 war sie in Basel als Concertsängerin engagirt und nach dieser Zeit hörte sie wieder bei ihren Eltern in München und als ist seitdem nicht mehr öffentlich aufgetreten.

Dürrner, J., in Baiern geboren, ein Schüler Friedrich Schneider's in Dessau, seit einer Reihe von Jahren in Edinburg als Musiklehrer lebend, hat sich durch gelungene Lieder-Compositionen (namentlich für Männerstimmen) bekannt und beliebt gemacht.

Duett, ital. Duetto und franz. Duo, ist ein Tonstück, welches von zwei obligaten Singstimmen oder Instrumenten ausgeführt wird. Das Wort obligat deutet schon an, daß die beiden Stimmen gleiche Rechte als Hauptstimmen haben müssen, und daß zweistimmige Sätze, die in bloß homophonen Terzen- und Sextenverhältnissen sich bewegen und bei denen die eine Stimme als bloß begleitend, ausfüllend und unterstützend auftritt, nicht eigentlich den Namen Duett verdienen, wenngleich auch innerhalb concertirend oder obligat gehaltener größerer Sätze solche einfache Bicinien (Zweistimmigkeiten) als Abwechslung wohl vorkommen können. Hier wollen wir gleich einschalten, daß das Duett für Instrumente (gleiche oder verschiedene), welches gewiß in der Form der Sonate entstirnt und daher mit Doppelsonate ziemlich identisch ist, von dem Duett für Singstimmen (ebenfalls gleiche oder verschiedene) durch

den für erstere gebrauchten Ausdruck „Duo“ unterschieden wird. — Das Gesangduett in der bestehenden Form ist aus den Arien-Styl entstanden und hat sich in eben so viel Hauptformen ausgebildet (f. Arie). Der wesentliche Unterschied liegt blos in der Verbindung zweier Gesangsstimmen, die sich nach den poetischen Gehalte des Textes, bald einzeln, theils gleichgeitig in cantablen Tonglangen und harmonischen Verbindungen ergehen. Sind die Gesangsstimmen concertirend behandelt, d. h. wechseln die Stimmen ihre declamatorischen Cantilenen und melismatischen Tonverbindungen gegenseitig aus, so müssen nothwendig beide Stimmen durch eine homogene Gemüthsregung afficirt sein; wollte man verschiedene Empfindungen durch gleiche und ähnliche Formen ausdrücken, so würde alle Charakteristik gespreut werden. Sollen bei der zwei Stimmen, die durch verschiedenartige Gemüthsregungen afficirt sind, in gleicher Zeit neben einander auftreten, so müssen sie in einigen Tonreihen und Rhythmen aufreten, welche sich aber in der Harmonie, als ihrem gemeinsamen Mittelpunkte, vereinigen. Das Duett existirt als reines Vocals-Stück, kann aber auch durch ein Instrumental-Begleitung unterstützt und gehoben werden. Obschon bei manchen das Duett (wohl zu unterscheiden von den viel älteren blos punktirenden Sage) zuerst von Paolo Quaglieti (1600) in den Kirchenmuſiken und in der Oper zu Rom eingeführt, bekundet dennoch Monteverdi durch Landi in seinem Drama „Il sanlo Alessio“ (1634) und später besonders durch Pietro, daß es seiner jetzigen Gestalt entgegenbildet. — Das Instrumental-Duett (siehe Sonate), obgleich ihm die poetische Bestimmtheit des Wortausdruckes fehlt, bietet dem ästhetisch-physiologischen Forderungen erfüllen, wie das Vocal-Duett. .

Due volte (ital.), zwei Mal, ist dasselbe wie Bis (f. d.).

Duftay oder **Du Fay**, (fr. Dufay), Guillaume oder Guillaume und Gaufelme, ein berühmter Componist zu Ende des 14. Jahrhunderts, in der älteren eigentlichen Contrapunktik und Tonsetzer, den die auf Heinr. Isaac und Kiesewetter die besten musikalischen Geschichtsschreiber allein angnehmen wollten. Er war von 1380 an Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom und darf dadurch schon in genannter Stadt im J. 1409. Lange Zeit hielt man ihn für einen Franzosen, die Nähe zugenommen hat, daß er ein Niederländer und zwar zu Cambray in Hennegau geboren sei (etwa um 1350 oder 1355). Er gehörte mit seinen Zeitgenossen Clov, Brulant, Fraguet und Binchois zu denjenigen, welche in ihren Werken schon eine vollkommen ausgebildete Contrapunktik und selbst schon manche feine „Künste“ des Contrapunkts spielen, die man bisher immer den berühmten Tonsetzer Ockenheim als Erfinder zuschrieben, der doch aus diesen Epoche zu datiren pflegte war. (S. Kiesewetter in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik,“ wo Specielleres über die ganze Epoche der D. und auch Ockeghes aus Werken desselben, die im Besitz der päpstlichen Kapelle sind, sich befindet.)

Duguazon, (fr. Dugazon), Louise Rosalie Lefèvre, geb. zu Berlin im J. 1753, kam im Alter von 8 Jahren nach Paris und debütirte im J. 1767 als Tänzerin an der Comédie-Italienne (wie damals die Opéra-comique hieß). Rachher aber entdeckte man ein nicht unbedeutendes Singtalent bei ihr und ließ sie als Sängerin auftreten (im J. 1774.) Trotz ihrer nicht sehr schönen Stimme und der geringen Unterweisung, die sie im Singen erhalten hatte, entzückte sie doch bald das

Digitized by Google

blikum durch die Grazie und naturwahre Empfindung ihres Vortrags und ihrer Darstellung. Später ging sie zu dem Fach der sogenannten „Mütter" über, zog sich im J. 1792 von der Bühne zurück, erschien aber wieder auf derselben im J. 1795 und entzückte noch das Publikum bis zum J. 1806, wo sie sich definitiv dem Theater entzog. Gestorben ist die vortreffliche Künstlerin den 22. September 1821.

Dugazon, Gustave, Sohn der Vorhergehenden, geb. zu Paris im J. 1782, trat in's Conservatorium dieser Stadt und studirte bei Berton Harmonielehre und später bei Gossec Composition. 1806 erhielt er den zweiten großen Preis für Composition und gab Musikunterricht. Seine erste Arbeit für die Bühne war ein Ballet, „Noëmi" betitelt; 1812 wurde seine dreiaktige Oper: „Marguerite et Waldemar" aufgeführt, und dieser folgten: „la Noce Eccossaise" (1814), und „le Chevalier d'Industrie" (1818 in Gemeinschaft mit Bradher componirt), aber keine dieser Opern machte Glück. Außerdem componirte er noch die Musik zu den Balletten: „les fiancées de Caserte," „Alfred-le-Grand" (mit theilweiser Benutzung der Musik des Grafen von Gallenberg) und „Aline" (in Gemeinschaft mit Berton). Außerdem hat man noch von D. Klaviersachen, Tänze, Duos für verschiedene Instrumente, Romanzen u. s. w. Gestorben ist er zu Paris am Ende des Jahres 1826.

Duguet, (spr. Dügheh), Abbé, als Musikmeister an der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois im J. 1767 und dann im J. 1780 in gleicher Eigenschaft an der Notre-Dame-Kirche angestellt, hat viele Messen und Motetten componirt, die als Manuscript in der Bibliothek der letztgenannten Kirche sich befinden. Ferner soll er auch „Pensées sur les spectacles" herausgegeben haben, von denen uns aber Nichts bekannt ist.

Duiflöte, s. Doppelflöte.

Dulcan, s. Dulcian.

Dulcefloit, Dulceflät, s. Dolzflöte.

Dulceon, s. Dulcian.

Dulcian, Dulcan, Dulceon, Dulcina, Dulciana, Dulzain, Dulcinus, Dulcino, Dulcin, Dolce suono, Dulcisonans, Portonen, Portunen und in englischen Orgeln Korthol, ist eine Orgelstimme, die dem veralteten sanften Baßinstrument Dolcino oder Dulcino, aus dem später das Fagott hervorging, ähnlich klingen soll. Sie ist nicht mehr sehr häufig im Gebrauch und war eine gedeckte Zungenstimme, in deren hölzernen, eng mensurirten Körpern eine dünne und ziemlich lange Röhre steckte, durch die der Ton fortgepflanzt wurde. Die Zungen waren schwach und schmal, die Rinnen ziemlich tief und gut gefüttert und 2" unter der Verspundung der Pfeifenmündung befand sich auf jeder Seite der Pfeife ein rundes 1" weites Schalloch. — Das Dulcian darf nicht mit dem Dolcian (s. d.) verwechselt werden.

Dulcian-Regal, eine Orgelstimme, welche sanfter als das gewöhnliche Regal (s. d.) klang und vom Orgelbauer Schnetzler, der noch 1760 zu London lebte, erfunden worden war.

Dulcino, s. Dulcian.

Dulcino, (spr. Dultschino), Giovanni Battista, ein ital. Componist zu An-

Digitized by Google

fang des 17. Jahrhunderts, hat in Venedig 1609 herausgegeben: „Cantiones sacrae octo vocibus una cum litaniis Reatae Mariae Virginis et Magnificat cum Basso continuo."

Dulcken, Louise, geborene David, Schwester des Leipziger Concertmeisters gleiches Namens, geb. zu Hamburg den 29. März 1811, eine vortreffliche Klavierspielerin und als solche Schülerin von Schwenke und später von Grund, welcher Letztere sie bis zu ihrer Verheirathung unterrichtete. In ihrem 10. Jahre schon ließ sie sich in ihrer Vaterstadt öffentlich hören, 1823 spielte sie mit großem Beifall in Berlin und 1825 war sie mit ihrem Bruder Ferdinand in Leipzig, von wo aus sie auch noch mehrere andere größere Städte Deutschlands besuchte. Im J. 1828 ging sie nach England und wurde in London Pianistin der Herzogin von Kent und später der Königin Victoria, die sie noch als Kronprinzessin unterrichtet hatte. Von England aus machte sie größere Reisen, namentlich nach Rußland und den Niederlanden, und feierte überall Triumphe. Gestorben ist die talentvolle Frau den 12. April 1850.

Dulich, Philipp, geb. zu Chemnitz im J. 1563, war Professor der Musik am ehemaligen Pädagogium zu Stettin und starb daselbst im J. 1631. Von seinen Zeitgenossen wird er als verdienstvoller Tonkünstler und Tongelehrter gerühmt. Von seinen Werken sind gedruckt: „Novum opus musicum duarum partium continens dicta insignora ex evangeliis dierum dominicalium et festorum totius anni desumpta et quinarum vocum concentu exornata, etc." Leipzig 1609; Centuriae VI. octonum et septennum vocum harmonias sacras laudibus sanctae triados consecratas contin., 3 Thle. Stettin 1607, 1610 u. 1612.

Dulon, (spr. Dülong), Friedrich Ludwig, der bekannte und berühmte blinde Flötenspieler, geb. zu Oranienburg an der Havel (Andere schreiben Havelberg in der Priegnitz) den 14. August 1769, verlor gleich in der ersten Woche seines Lebens sein Augenlicht durch die Ungeschicklichkeit eines Arztes. Sein erster Lehrer war sein Vater, ein Acciseamter, der ziemlich gut Flöte blies, und als er um seinen Posten kam, seine meiste Zeit darauf verwandte, den kleinen Blinden im Flöteblasen zu unterrichten, wozu derselbe viel Lust und Geschicklichkeit zeigte. In seinem 13. Jahre war D. so weit, daß er sich an den vorzüglichsten Orten Deutschlands mit größtem Beifall konnte hören lassen. Auch auf dem Klaviere besaß er schon damals eine nicht gewöhnliche Fertigkeit und konnte z. B. Seb. Bach's Fugen rein und ohne Anstoß vortragen. Natürlich setzte dies eine ungewöhnliche Kraft des Gedächtnisses voraus und dies hatte sich auch in der That bei ihm in so hohem Maße entwickelt, daß er z. B. ein ihm noch ganz unbekanntes Flöten-Concert in Zeit von wenigen Stunden auswendig zu lernen vermochte, und zwar für immer, so daß er als Mann von ungefähr 40 Jahren mehr als drittehalb hundert Concerte inne hatte, deren Verzeichniß er denn auch genau kannte, so daß man ihm nur die Nummer eines derselben anzugeben brauchte, im Fall man es hören wollte. Zu componiren hatte er schon in seinem 9. Jahre angefangen, nachdem er vom Organisten Angerstein in Stendal Compositions-Unterricht erhalten hatte. Von genannter Stadt aus trat er im J. 1783 an der Hand seines Vaters und ersten Lehrers seine Wanderungen an, die sich ziemlich über ganz Europa erstreckten. 1795 kam er nach Petersburg und wurde das Jahr darauf als kaiserlicher Kammermusikus angestellt; 1798 besuchte er Deutschland wie-

Digitized by Google

der und gab in den bedeutendſten Städten Concerte. Damals war ſeine Schweſter ſeine Begleiterin; ſeinen Vater hatte er früher durch den Tod verloren. Er ſelbſt ſtarb in Würzburg am 7. Juli 1826 und hat neben Compoſitionen — Duo's für Flöte und Violine, Capricen für eine oder zwei Flöten, Flötenduo's, Concerte u. ſ. w. — auch ſeine Lebensbeſchreibung hinterlaſſen, die Wieland unter dem Titel: „Dulon's, des blinden Flötenſpielers Leben und Meinungen von ihm ſelbſt bearbeitet," Zürich 1807—1808, 2 Bde. herausgegeben hat.

Dulzain, ſ. Dulcian.

Dulzflöte, ſ. Dolzflöte.

Dumonchau, (ſpr. Dümongſchoh), Charles François, geb. den 11. April 1775, hatte bei ſeinem Vater den erſten muſikaliſchen und namentlich Violoncello-Unterricht, nachher gab ihm Berg (Vater des Conrad Berg, ſ. d.) Stunden in der Harmonielehre und ein gewiſſer Baumayer auf dem Klavier. Auf letzterm Inſtrument, welches bei ihm das Violoncello verdrängte, brachte er es bald zu einer nicht gewöhnlichen Fertigkeit. Die Kriegsunruhen führten in ſeine Studien eine Unterbrechung ein und er nahm ſie erſt wieder auf, als ihn eine Anſtellung bei dem Kriegsfuhrweſen nach Paris gebracht hatte. Hier trat er in's Conſervatorium, verließ aber daſſelbe nach einiger Zeit und nahm bei Wölfl Unterricht. Nach 1805 ging er wieder nach Straßburg zurück, 1809 etablirte er ſich in Lyon als Muſiklehrer und ſtarb daſelbſt den 21. December 1820. Seine Compoſitionen, Sonaten für Klavier allein, und für Klavier und Violine oder Flöte, Trio's, Klavierconcerte, Fantaſieen, Variationen u. ſ. w., ſind gefällig, aber ohne tiefere Bedeutung. Im J. 1805 hat er auch eine komiſche Oper „l'Officier Cosaque" aufführen laſſen, die einigen Erfolg hatte. — Sein jüngerer Bruder, Silvain D., war ebenfalls Muſiker, und zwar vorzugsweiſe Klavier- und Violoncellſpieler, hat auch Mehreres componirt und herausgegeben. Seine Frau, Antoinette Sophie D., eine geborene Malade, war eine vortreffliche Harfenſpielerin, welche am 13. April 1833 im 44. Jahre ihres Lebens geſtorben iſt.

Dumont, (ſpr. Dümong), Henri, geb. bei Lüttich im J. 1610, lernte in genannter Stadt Muſik und namentlich Orgelſpielen, wurde aber zur weitern Ausbildung von ſeinen Eltern nach Paris geſchickt. Hier wurde er im J. 1639 Organiſt an St. Paul und einige Zeit darauf, nachdem der König mit Befriedigung einige ſeiner Compoſitionen gehört hatte, einer von deſſen Kapellmeiſtern. In dieſer Eigenſchaft verblieb er bis zum Jahre 1674, wo er ſeinen Abſchied forderte und auch erhielt, und geſtorben iſt er im J. 1684, nachdem er bis zu ſeinem Ende, alſo 45 Jahre, ſeine Organiſtenſtelle an St. Paul innebehalten hatte. Man hat von ihm 5 Meſſen, 2 Sammlungen Cantica sacra zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen mit Inſtrumentalbegleitung, Motetten, Orgelſtücke u. ſ. w.

Dunecken, eine veraltete Orgelſtimme, die nach Prätorius in der Danziger Marienorgel ſich befand.

Duni, Egidio Romoaldo, einer der vorzüglichſten italieniſchen Operncomponiſten des vorigen Jahrh., geb. den 9. Februar 1709 zu Matera bei Otranto im Königreich Neapel, wo ſein Vater Kapellmeiſter war. Im Alter von 9 Jahren wurde er nach Neapel in's Conſervatorium Dei Poveri di Giesù Christo gethan, wo er

Digitized by Google

unter Durante die Composition studirte. Nach Beendigung seiner Studien ging er 1735 nach Rom und schrieb dort die Oper „Nerone", mit welcher er den Pergolesi besiegte, dessen „Olimpiade" seinen Erfolg hatte, während der „Nerone" wie die Italiener sagen „alle stelle" ging. Doch war D. beschieden genug, sich seinen Triumphes nicht zu überheben und laut die Superiorität Pergolesi's zu proclamiren. Im Auftrage eines Cardinals reis'te er darauf in Geschäften, die nicht bekannt geworden sind, nach Wien und hatte auch hier Gelegenheit, sich als Componist bekannt zu machen. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kirche St. Nicolas de Bari und schrieb mehrere Opern, z. B. „Catone in Utica" und „Artaxerxes." Nach einem längeren Aufenthalte in Venedig und Paris war er 1744 nach Dresden, blieb aber nicht lange daselbst, da seine angegriffene Gesundheit ihn nöthigte, zu den berühmten Aerzte Boerhave nach Holland zu gehen, der ihn auch ziemlich curirte. Als er aber nach seinem Vaterlande zurückreis'te, wurde er in der Nähe von Mailand von Räubern angefallen und der Schlechtigkeit derselben wurde so nachdrücklich auf seine Kosten wiederhergestellte Gesundheit, daß er sich bis zu seinem Tode wohl nicht wieder erhob. In Genua, wo er die Oper „Tordinona" mit vielem Succes aufgeführt hatte, lernte ihn der Infant von Parma, Don Philipp, kennen und nahm ihn mit an seinen Hof, damit er seine Tochter Isabella in der Musik unterrichte. Dieser Hof war seh ganz französisch und D. machte hier seinen ersten Versuch mit der Composition einer französischen Ouverture, (der „Ninette à la cour" von Favart), der so gut gelang, daß man ihm von Paris aus den „Peintre amoureux" und „La Chercheuse d'Esprit" zur Composition einschickte. Im J. 1757 begab er sich selber nach Paris und schrieb noch 16 französische Opern, bis er den 11. Juni 1770 an einem bösartigen Fieber daselbst starb. — Außer den schon erwähnten hat noch folgende Opern ihm anzugehören: Issäazei, Ciro, Ipormnestra, Demofonte, Alessandro, Adriano, Dioneo, Demetrio, Olimpiade, le Docteur Sangrado, la Veuve indécise, la Fille mal gardée, Nina et Lindor, l'île des fous, Manet, le Retour au village, le Plaideur et le procès, le Milicien, les Chasseurs et la Laitière, la Rendez-vous, l'Ecole de la jeunesse, la Fée Urgèle, la Clochette, les Moissonneurs, les Sabots, Théatire.

Dunkel, Franz, Violinspieler und Componist, geb. 1769 zu Dresden, wo er auch 1788 als Kammermusikus angestellt wurde. Seinen ersten Unterricht hatte er von seinem Vater, ebenfalls Mitglied der Dresdner Kapelle, und später vom Musikdirector Weinlig, unter dessen Leitung er u. A. die Cantaten „der Frühling", „das Lob Gottes", „das Lob der Tonkunst" componirte. Ferner hat man von ihm das Oratorium „die Engel beim Krippe Jesu," die Musik zum Schauspiel „Rein Zauberrecht mehr" (1798 in Weimar aufgeführt), Sinfonien, Trios, Quartette, Quintette, Concerte für Violine und Violoncell, Arien, Lieder, Ballette u. s. w.

Dunkable oder **Dunkaple**, (spr. Dünkebl), John, geb. um 1400 in einem schottischen Flecken (nach Anderen in der Nähe von Bedford in England) gleichen Namens, wird von den Musikgeschichtlern des 15. und 16. Jahrh. neben Tufay und Binchois als Urheber wichtiger Verbesserungen in Bezug auf die Harmonie und Behandlung genannt. Tinctoris schreibt ihm sogar die Erfindung des Contrapunctus zu, ein Irrthum, den neuere Forschungen hinlänglich dargethan haben. Er starb im J.

Digitized by Google

1458 und wurde in der Kirche zu Walbrook beigeſetzt, wo eine Grabſchrift ihn als Mathematiker, Aſtronom und Muſiker rühmt. Gaffori theilt in ſeiner „Practica musicae“ ein „Veni sancte Spiritus“ als Probe von D.'s Compoſitionen mit, welches ihn aber, wenn man nach dieſem einen Stücke gehen kann, als dem Dufay und Binchois ſehr untergeordnet erſcheinen läßt. Gaffori und noch Andere führen ihn auch als muſikaliſchen Schriftſteller an, doch iſt von ſeinen Traktaten keine Spur mehr vorhanden. Uebrigens iſt D. derſelbe, den der Fürſtabt Gerbert Dunſtavus nennt.

Dunſtan, der Heilige, Erzbiſchof zu Canterbury, als welcher er im J. 988 geſtorben iſt, war ein für ſeine Zeit ſehr kenntnißreicher und talentvoller Mann, über deſſen muſikaliſches Wirken aber noch gar viele Mährchen im Umlauf ſind. So ſoll er z. B. die mehrſtimmige Muſik in England eingeführt, ſelber Orgeln und Harfen gebauet, Glocken gegoſſen, Kirchengeſänge componirt haben u. ſ. w. — Aus ſeinem verläſſigſten Biographen, dem Benedictinermönch Osbert oder Osbern (um 1020), geht hervor, daß ſeine muſikaliſchen Beſtrebungen nur in dem Spiele mehrerer Inſtrumente und dem Aufzeichnen einiger Antiphonieen, damit dieſe nicht vergeſſen würden, beſtanden haben.

Duo, ſ. Duett.

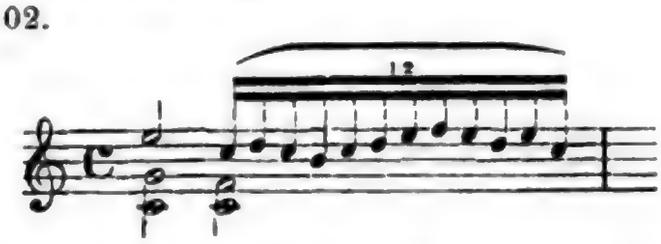
Duodecime, ein Intervall von 12 diatoniſchen Tonſtufen, alſo die von einem angenommenen Grundton um eine Octave in die Höhe gedrückte Quinte. So iſt z. E.

die einfache Quinte,

aber die Duodecime. Faktiſch ſind Quinte und Duodecime in harmoniſcher Beziehung ganz gleich, nur im doppelten Contrapunkte findet ein wenigſtens formeller Unterſchied ſtatt, weil im doppelten Contrapunkte der Duodecime das zur Octave, Septime u. ſ. w. wird, was im Contrapunkte der Quinte zum Uniſonus, zur Secunde, Terz u. ſ. w. ſich geſtaltet. — Als Name eines Orgelregiſters bezeichnet das Wort Duodecima oder Duodez eine jetzt ziemlich veraltete Quintenſtimme, die um eine Octave höher ſtand, als die gewöhnliche Quinte.

Duodecimole, eine aus 12 Noten von gleichem Werthe beſtehende Figur, die entweder als eine Combinirung von 4 Triolen oder 2 Sextolen angeſehen und demgemäß accentuirt wird, oder nur als eine Verzierungsfigur erſcheint, deren 12 Noten nur die Geltung von 8 Noten haben. In dem Satz

Beiſp. 102.



kann die zwölftheilige Figur entweder ſo ausgeführt werden, daß von je drei Noten

Digitized by Google

die erſte einen kleinen Accent erhält, oder ſo, daß der Accent auf die erſte und ſiebente Note gelegt wird. Er kann aber auch in der Art vorgetragen werden, daß in der Duodecimole der Accent nur auf der erſten Note ruht und die übrigen in der Zeitdauer der darunter liegenden halben Note gerade aufgehen. Es kommt auch z. B. in Stücken langſamen Tempo's zuweilen vor, daß eine Duodecimole ſogar innerhalb der Dauer eines einzigen Viertels ausgeführt werden muß; in dieſem Falle thut man jedoch beſſer, ſie in Zweiunddreißigtheilen oder gar Vierundſechzigtheilen zu ſchreiben. In neueſter Zeit macht man ſich's aber ſogar noch bequemer und ſchreibt die D. nur mit einem Querbalken (als Achtelnoten), macht aber, um den Charakter einer bloßen Fioritur oder Verzierung beſſer anzudeuten, nur die erſte der zwölf Noten in gewöhnlicher Größe, während die elf andern mit kleineren Köpfen verſehen werden. Der größeren Deutlichkeit wegen thut man jedoch auch hier gut, die Ziffer 12 über der Figur nicht fehlen zu laſſen.

Duodrama, ſ. Melodrama.

Duparc, (ſpr. Düpark), Eliſabeth, eine franzöſiſche Sängerin, welche lange in Italien ſang und dort unter dem Namen „la Francesina" (die Franzöſin) bekannt war. Im J. 1736 begab ſie ſich nach London und feierte namentlich in Händel's Opern Triumphe; ſpäter verließ ſie aber das Theater und ſang von 1745 an ausſchließlich in Händel's Oratorien.

Dupierge, (ſpr. Düpjerſch'), Felix Tiburce Auguſt, geb. zu Courbevoye bei Paris den 11. April 1784, war im Violinſpielen und in der Compoſition ein Schüler ſeines Vaters, und wurde im Orcheſter der Opéra-comique angeſtellt, wo er bis 1815 blieb und ſich dann in Rouen fixirte. Außer einer Violinſchule ſind von ihm Duo's für zwei Violinen, Violin-Concerte, Sonaten für Klavier und Violine gedruckt, denen Gutes nachgeſagt wird.

Dupla sesquialtĕra iſt der Name einer Terzſtimme, die in alten Orgeln häufig disponirt wurde, jetzt aber gar nicht mehr vorkommt.

Duplicatio, Verdopplung, kommt nur in Betracht von Kirchengeſängen vor und bedeutet hier eine Manier, welche in der Verdoppelung der vorletzten Note des Geſanges beſteht, im Falle nämlich dieſe höher liegt, als die Schlußnote ſelbſt; übrigens wird auch wohl die Verdoppelung der Intervalle (ſ. Verdoppelung) Duplicatio genannt.

Duport. Dieſes Namens hat es zwei Brüder gegeben, welche Beide hochberühmte Violoncell-Virtuoſen waren. 1) Jean Pierre D., geb. zu Paris den 27. November 1741, war ein Schüler Bertaud's und ließ ſich im J. 1761 im Concert spirituel zum erſten Male mit größtem Beifall hören. Darauf war er bis 1769 beim Prinzen von Conti angeſtellt und machte dann eine Reiſe nach England. Zwei Jahre darauf ging er nach Spanien und 1773 erhielt er einen Ruf an den Berliner Hof, den er auch nicht wieder verließ und wo er in der Folge als Surintendant der Kammermuſik und Lehrmeiſter des Königs Friedrich Wilhelm II. die größte Auszeichnung genoß. Geſtorben iſt er zu Berlin den 31. December 1818. Sein Ton ſoll von wundervoller Schönheit und Nobleſſe, ſeine Fertigkeit ungemein (für ſeine Zeit natürlich) und ſein Vortrag voll Kraft und Bedeutſamkeit geweſen ſein. Von Compoſitionen für ſein Inſtrument ſind Doppel-Sonaten, Doppel-Variationen, Duo's und Concerte gedruckt. 2) Jean Louis D., geb. zu Paris den 4. October 1749,

Digitized by Google

hatte erſt die Violine zu ſeinem Inſtrument gewählt, ging aber dann, angeregt durch die Erfolge ſeines Bruders, zum Violoncello über und wurde deſſen Schüler. Nachdem er in Frankreich und England ſich ſchon einen berühmten Namen erworben hatte, ging er im J. 1789 zu ſeinem Bruder nach Berlin und wurde neben dieſem in der Kapelle angeſtellt. Im J. 1806 war er wieder in Paris, konnte aber lange Zeit, trotz des Enthuſiasmus, den er in Concerten erregte, keine Anſtellung finden, bis ihn der Ex-König von Spanien, Carl IV., der zu Marſeille reſidirte, in ſeine Dienſte nahm. Hier blieb er bis 1812, wo Carl IV. nach Rom ging, kam wieder nach Paris zurück und wurde 1813 bei der Kammermuſik der Kaiſerin Marie Louiſe, dann als Solo-Violoncelliſt in der Kapelle des Kaiſers und endlich als Profeſſor im Conſervatorium angeſtellt. Nach der Rückkehr der Bourbonen wurde D. bei der Kammermuſik des Königs placirt und lebte noch bis zum 7. September 1819. — In Fertigkeit und Schönheit des Tones ſtand er ſeinem ältern Bruder nicht nach; Manche wollen ihn ſogar in der Eleganz und dem tiefen Gefühl des Vortrags noch über den Jean Pierre ſtellen. — Gedruckt ſind von ihm Concerte, Sonaten, Duo's, Variationen für Violoncello, Nocturnen für Violoncello und Harfe (in Gemeinſchaft mit Bochſa componirt), Variationen für Violoncello und Violine (mit Giarnovichi zuſammen componirt) u. ſ. w.

Duprez, (ſpr. Düpreh), Gilbert, der berühmte Tenoriſt, geb. zu Paris den 6. December 1806. Sein Vater, ein Kaufmann von beſchränktem Vermögen und Vater von eilf Kindern konnte dem Knaben nur eine mangelhafte Erziehung geben, und ſo kam es auch, daß Gilbert den erſten Muſikunterricht von einem Dilettanten, einem Hausfreunde der Familie, mehr als Nebenſache erhielt. Dennoch ſang er ſchon im 9. Jahre die ſchwierigſten Stücke vom Blatte. Mit dem 10. Jahre kam er ins Conſervatorium der Muſik, um 1817 in die Muſikſchule des berühmten Choron, ohne daß jedoch ſeine Stimme viel verſprochen hätte; Choron ſelbſt meinte, Duprez werde zwar kein großer Sänger, aber jedenfalls ein großer Muſiker werden. Einer Liebſchaft wegen entfernte ihn ſeine Familie von Paris und ſchickte ihn 1825 nach Italien; aber ſchon nach 6 Monaten kehrte D. von Mailand, wo er ſich den Zutritt auf der Bühne nicht hatte verſchaffen können, nach Paris zurück und nahm hier am Theater Odéon ein beſcheidenes Engagement an; der Beifall, den er fand, war jedoch ſehr mäßig. Bald nach ſeiner 1827 erfolgten Verheirathung mit Demoiſelle Duperron, Sängerin an demſelben Kunſtinſtitut, wurde letzteres wegen finanzieller Verlegenheiten des Eigenthümers geſchloſſen und die beiden jungen Eheleute ſahen ſich ohne Anſtellung. Beide gingen daher 1828 nach Italien und nachdem ſie hier und da an kleineren Orten aufgetreten, wurde D. zum Carneval 1829 in Venedig und im Frühling deſſelben Jahres in Mailand angeſtellt; allein das an Rubini gewöhnte Publikum ziſchte ihn aus. Dies war der Wendepunkt ſeiner Künſtlerlaufbahn — bis dahin hatte er unter vielen Kämpfen und Beſchwerden geſtrebt und gerungen und von nun an erntete er die Früchte. In Turin, wohin er zunächſt von Mailand ging, fand er eine ausgezeichnete Aufnahme, und es begann damit für ihn eine ununterbrochene Reihe von Triumphen, die er namentlich in der ernſten Oper feierte. Als Mitglied der Lanari'ſchen Geſellſchaft, zu welcher u. A. auch die Ungher und Coſelli gehörten, betrat er die Bühne von Lucca, Florenz, Trieſt, Siena, Bologna; 1834 kam

Digitized by Google

er auch nach Rom und Neapel — überall erregte er Enthusiasmus. In der letzten Stadt trat das Ehepaar Duport auch in ein näherer Verhältniß mit der Malibran. 1836 kehrten sie nach Frankreich zurück und nach einem nochmaligen, durch Geschäftsverhältnisse geboteuen, jedoch nur kurzen Aufenthalt in Italien, wurde D. an der zweiten großen Oper angestellt und trat hier im April 1837 zum ersten Male als Rossini in Kossini's Wilhelm Tell auf. Der Erfolg war ungeheuer und es galt diese Rolle allgemein für seine beste. Derselbe oder vielmehr immer gesteigerte Beifall ist dem Künstler seitdem in allen Partien zu Theil geworden, und D. war, bis er vor wenigen Jahren die Bühne verließ, unerkannterweise die Hauptzierde der großen Oper. Seine Stimme war außerordentlich wohlklingend (Claude nennt ihn eine der wenigen, die bisweilen zu reinen Laut singt und dadurch in's Uebertreiben fällt); sie reichte vom e der kleinen Octave bis zum zweigestrichenen e als Brustton und bis zum e als Falset. D. war noch durch dramatischen Sänger — Ausdruck, Kraftheit der Intonation, Portamento, vollendete Declamation, besonders auch im Recitativ — dazu ein höchst gebildeter und feiner Geschmack, bis ins kleinste Schattirung in allen Manieren des Vortrags, die Leichtigkeit, mit der er von der Brust zur Kopfstimme überging und von dieser in jene zurückkehrte, — alle diese Eigenschaften erhoben ihn zu einem Sänger ersten Ranges. Da man früher, vor seiner Reise nach Italien, in Frankreich diese Vorzüge gar nicht an ihm wahrgenommen hatte, so ist anzunehmen, daß er in Italien anhaltende und gute Gesangslehren gemacht haben muß und daß die Zeit selbst seine Stimme zu ihrer natürlichen Reife und Entwickelung gebracht hat. Augenblicklich beschäftigt sich D. in Paris viel mit Gesangsunterricht und hat auch u. A. seine Tochter gebildet, die als eins der besten Mitglieder an der Opéra-comique genannt wird.

Dupuis, (fr. Düpüih), **Thomas Saunders,** Doctor der Musik, geb. zu London im J. 1733, kam als Knabe in die königl. Kapelle und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von Gates; nachher wurde er Schüler von Travers. Als im J. 1779 Dr. Boyce starb, wurde D. dessen Nachfolger als Organist und Componist der Kapelle; gestorben ist er am 17. Juni 1796. Von seinen Compositionen sind Sonaten und Concerte für Klavier, Orgelstücke und einige Lieder und Gesänge gedruckt; außerdem kennt man von ihm noch Hymnen und Anthems, die er für die königl. Kapelle geschrieben hat.

Dupuy oder **Du Puy,** (fr. Düpüih), **Jean Baptiste Edouard Louis Camille,** geb. im J. 1773 in dem Dorfe Corselles bei Neufchatel, wo sein Vater Vorsteher der Bergwerke war. Dieser schickte ihn im Alter von 4 Jahren nach Genf, wo er unter Kuffleti seinen Unterricht bis zu seinem 13. Jahre gut erhalten wurde. Darauf ging er nach Paris und erhielt von Chabran Violin- und von Duffet Klavierunterricht. Seine Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß er schon in seinem 16. Jahre als Concertmeister bei den Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg angestellt wurde. In Berlin, wohin er den Prinzen begleitete, nahm er bei dem berühmten Fasch Unterricht in der Harmonie und Composition. Nachdem er 4 Jahre bei den Prinzen in Diensten gestanden hatte, machte er mehrere Reisen und besuchte einen Theil von Deutschland und Polen, wo er überall mit Beifall Concerte gab. 1795 kam er zum ersten Male nach Schweden, ließ sich in Stockholm bei Hofe und in

anderen öffentlichen Concerten hören und machte so guten Eindruck, daß er bald darauf als zweiter Concertmeister in der königl. Kapelle und einige Jahre später zugleich als Sänger bei der Oper angestellt wurde. In Schweden blieb er nur bis zum J. 1799 und wandte sich dann nach Kopenhagen, wo er ebenfalls als Concertmeister und Sänger angestellt wurde. Als die Engländer die bekannte Expedition unter Nelson gegen Kopenhagen ausführten, trat D. 1801 in ein zur Vertheidigung der Hauptstadt organisirtes Freicorps, blieb auch bei demselben während des Bombardements im J. 1807 und wurde wegen seiner mehrere Male bewiesenen Einsicht und Tapferkeit zum Lieutenant befördert. Seine musikalischen Dienstpflichten versäumte er aber während dieser militärischen Carriere durchaus nicht. 1809 verließ er Kopenhagen, ging nach Paris und hielt sich bis 1810 daselbst auf; dann ging er wieder nach Schweden, lebte theils in Schonen und theils in Stockholm und wurde 1812 als Königl. Hofkapellmeister, Sänger und Professor angestellt. Am 3. April des Jahres 1822 starb er ganz plötzlich am Schlagfluß. — Eben so wie als höchst angenehmen Sänger und Violinspieler rühmt man ihn als tüchtigen Orchesteranführer und gefälligen Componisten. Seine Opern: „Une folie," „Félicie" und „Biörn Jaresida" (eine schwedische Nationaloper, deren Aufführung er aber nicht mehr erlebte) haben vielen Beifall gefunden, und eben so sind seine Compositionen zur Begräbnißfeier Carls XIII. und seiner Gemahlin sehr geschätzt. Gedruckt sind außerdem von seinen Sachen: Violin-Duos, eine Polonaise für Violine, Tänze, Märsche für Militärmusik, ein Flötenconcert, mehrstimmige Gesänge.

Dur, (vom lat. durus. hart) ist ein Ausdruck, welcher zur Bezeichnung desjenigen unserer Tongeschlechter, gebraucht wird, welches als charakteristisches Hauptkennzeichen die große Terz hat. Ueber die Bedeutung des Wortes Durus in der alten Solmisation s. Alphabet.

Duran, Dominicus Marcus, geb. zu Alconetar in der spanischen Provinz Estremadura um die Mitte des 16. Jahrh., ist der Verfasser der Traktate über den Cantus planus: „Lux bella del Canto Llano" und „Comento sobre la lux bella," welche zu Toledo im J. 1590 erschienen. Nach Einiger Versicherung soll auch eine zweite Auflage dieser Schriften im J. 1598 zu Salamanka herausgekommen sein.

Durand, (spr. Dürang), oder **Duranowski,** August Friedrich, ein berühmter Violinvirtuos, geb. um das J. 1770 in Warschau, wo sein Vater als Musiker in den Diensten des letzten Königs von Polen stand. Von diesem seinem Vater hatte er auch den ersten Violin- und musikalischen Unterricht, bis ihn im J. 1787 ein polnischer Edelmann mit nach Paris nahm, wo er sich unter Viotti weiter bildete. In den Jahren 1794 und 1795 bereiste er als Virtuos Deutschland und Italien und erntete überall, wo er sich hören ließ, Beifall und Bewunderung. Ungefähr um's J. 1800 trat er in die französische Armee, machte mehrere Feldzüge mit, widmete sich aber später wieder der Kunst und hielt sich in der Zeit von 1810—1814 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Dresden, Cassel, Warschau, Frankfurt a./M. und Straßburg auf. In letzterer Stadt wurde er im J. 1814 als erster Violinist am Concert- und Theaterorchester angestellt; im J. 1834 befand er sich noch daselbst und machte auch noch von Zeit zu Zeit Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland. —

Digitized by Google

D. war ohne Zweifel ein Geigentalent erſten Ranges, hätte aber noch mehr leiſten können, wenn ſeine Ausdauer und ſein Fleiß ſeinem Genie gleichgekommen, und wenn ſein Leben ein weniger unſtätes geweſen wäre. Als Componiſt für ſein Inſtrument war er nur ſehr mittelmäßig und die Fantaſien, Potpourri's, Variationen, Capricen, Concerte u. ſ. w., die von ihm erſchienen ſind, haben auf den Namen eigentlicher Kunſtwerke faſt gar keinen Anſpruch.

Durante, Francesco, einer der größten Kirchencomponiſten aller Zeiten und nebſt Leonardo Leo der Stifter der berühmten ſogenannten neapolitaniſchen Schule, zugleich auch einer der bedeutendſten Tonlehrer, die je gelebt haben, geb. zu Neapel im J. 1693. Seine erſte muſikaliſche Bildung erhielt er in ſeiner Vaterſtadt in dem Conſervatorium St. Onofrio, wo er beſonders Aleſſandro Scarlatti's Unterricht genoß. Später zog ihn der Ruf Pasquino's und Pittone's nach Rom, und er ſtudirte 5 Jahre lang bei dem Erſtern die Kunſt des Geſanges und bei dem Letztern den Contrapunkt. Nach Neapel zurückgekehrt (gegen 1718) ward er Kapellmeiſter am Conſervatorium dei Poveri di Giesù Christo und blieb in dieſer Stellung bis zum J. 1740, wo der Cardinal Spinelli, Erzbiſchof von Neapel, die Anſtalt aufhob. Einige erzählen, daß D. in der Zeit von 1740—43 in Deutſchland gereiſt ſei, was aber nicht hinlänglich erwieſen iſt; 1743 aber, als durch Leo's Ableben die Kapellmeiſterſtelle am Conſervatorium St. Onofrio in Neapel vacant geworden war, erhielt D. dieſelbe und ſtand ihr in allen Ehren bis zu ſeinem Tode im J. 1755 vor. — Einen glänzendern und ſtolzern Kreis von Schülern hat Niemand gehabt, als Ducante; denn Meiſter, wie Pergoleſe, Duni, Teradeglias, Traëtta, Vinci, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paiſiello und Guglielmi der Aeltere, ſind von ihm gebildet worden und machen mit ihm, Leo und Gaëtano Greco jene glanzvolle neapolitaniſche Schule aus, welche während des 18. Jahrh. dem muſikaliſchen Europa Geſetze vorgeſchrieben hat. — Von D's. Werken (bloß aus Stücken für Kirche und Kammer beſtehend, denn für das Theater hat er nichts geſchrieben) beſitzt die Bibliothek des pariſer Conſervatoriums wohl die vollſtändigſte Sammlung, die es giebt, und zwar hat ſie dieſe der Gefälligkeit eines neapolitaniſchen Dilettanten, Namens Selvaggi, zu verdanken, der ſeit 1797 ungefähr ſich in Frankreich niedergelaſſen hatte und eine Menge der trefflichſten Originalwerke italieniſcher Meiſter, namentlich Durante's und Paleſtrina's beſaß. Ein Verzeichniß der erwähnten Sammlung befindet ſich im Jahrg. 1812, pag. 448 der Leipziger allg. muſ. Zeitung.

Duraſtanti, Margherita, eine ihrer Zeit ſehr berühmte Sängerin, war 1719 an der italieniſchen Oper in Dresden und 1720 durch Händel in London engagirt; am letzteren Orte ſang ſie noch im Jahre 1733, doch hatte ihre Stimme ſchon ſehr abgenommen. Spätere Nachrichten über ſie fehlen.

Durchcomponiren iſt ein Ausdruck, der nur in Bezug auf die Vocal-Compoſition vorkommt, und hier bedeutet, daß zu einem Gedichte von mehreren Strophen nicht blos eine Melodie geſetzt worden iſt, nach welcher alle Strophen geſungen werden, ſondern daß jede Strophe mit einer beſondern Melodie verſehen iſt.

Duret, (ſpr. Düreh), Anna Cécile Dorliſe, Tochter der Schauſpielerin und Sängerin Mad. Saint-Aubin, geb. zu Paris im J. 1785, trat in's Conſervatorium, wo ſie Garat's Unterricht im Singen genoß, und debütirte auf der Opéra-comique

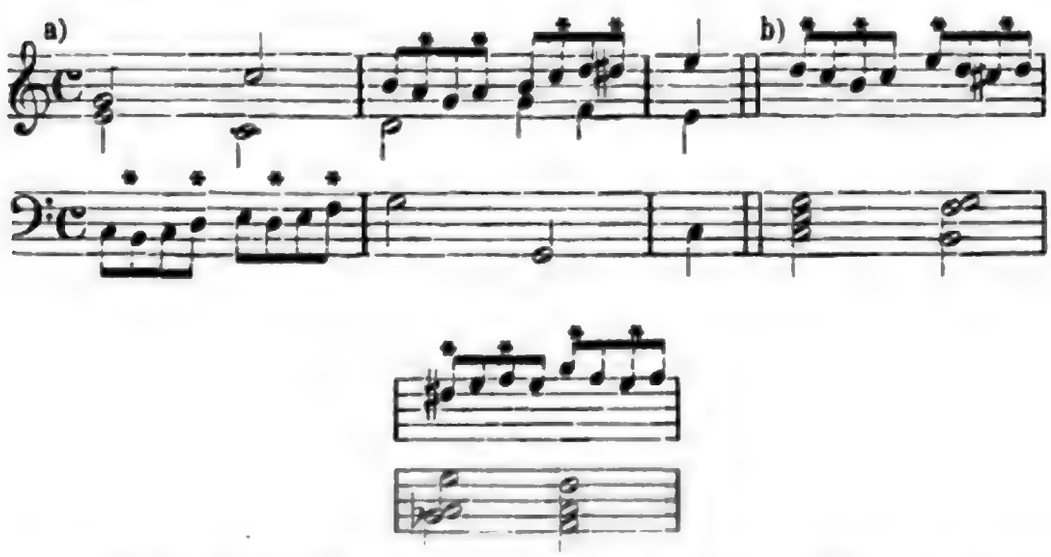
Digitized by Google

im J. 1805. Man fand zwar ihre Stimme ſchön, aber ihre ganze muſikaliſche Ausbildung noch zu unvollendet; darum trat ſie wieder in's Conſervatorium ein und nahm ihre Studien mit Ernſt und Eifer wieder auf, bis ſie im J. 1808 wieder auf der Bühne erſchien und diesmal den glänzendſten Succeß hatte. Sie wurde nun an der Opéra-comique engagirt und war eine der Zierden des genannten Inſtituts bis 1820, wo ſie aſthmatiſche Beſchwerden zwangen, ſich von der Bühne zurückzuziehen.

Durchführung nennt man im Allgemeinen die Bearbeitung, das Aus- und Fortſpinnen eines Hauptgedankens in einem Tonſtücke. Im engern Sinne bedeutet D. in der Fuge die Uebertragung des Thema's aus einer Stimme in die andere.

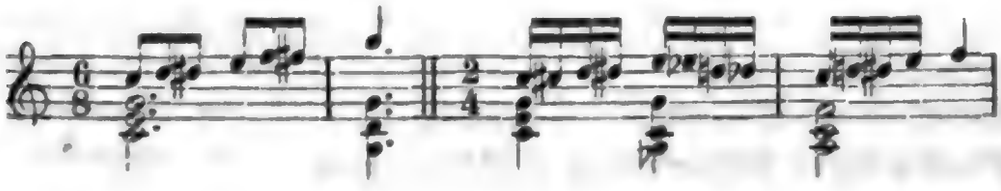
Durchgang, lat. Transitus, franz. Transition (ſpr. Trangſißjong), iſt der Fortſchritt eines Haupttons zum andern durch zunächſt liegende, nicht zur Grundharmonie gehörende höhere oder tiefere Töne, vermittels welcher jene Haupttöne enger mit einander verbunden und melodiſch fließender gemacht werden. Die Töne ſelbſt, vermittels deren die Verknüpfung der Haupttöne geſchieht, heißen Durchgangstöne, Durchgangsnoten, durchgehende Töne, Hülfstöne. Fallen ſie auf den ſchlechten Takttheil, ſo nennt man den Durchgang einen regelmäßigen, (Transitus regularis); fallen ſie auf den guten, ſchweren Takttheil, ſo heißt der Durchgang ein unregelmäßiger (Transitus irregularis) und die harmoniefremden Noten ſelbſt erhalten dann den Namen Wechſelnoten, weil ſie mit den harmoniſchen Hauptnoten gewiſſermaßen die Stelle gewechſelt haben. In dem folgenden Beiſpiele ſind bei a) die mit Sternchen bezeichneten Noten Durchgangs- und bei b) Wechſelnoten.

Beiſp. 103.



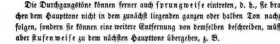
Es können auch zwiſchen den Hauptnoten mehrere Durchgangstöne eingeſchoben werden, z. B.

Beiſp. 104.



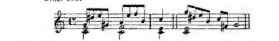
Die Durchgangstöne können ferner auch **sprungweise** eintreten, d. h., sie brauchen dem Hauptton nicht in den zunächst liegenden ganzen oder halben Ton nachzufolgen, sondern sie können eine weitere Entfernung von demselben beschreiben, müssen aber **stufenweise** zu dem nächsten Hauptton übergehen, z. B.

Beisp. 105.



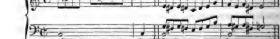
Es können sich ferner auch **mehrere** Stimmen zu Durchgängen vereinigen, z. B.

Beisp. 106.



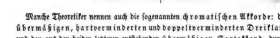
und es können die Durchgangstöne mehrerer Stimmen miteinander die Gestalt eines Accords annehmen, der dann **Durchgangs-Accord, durchgehender Accord** heißt, z. B.

Beisp. 107.



Manche Theoretiker nennen auch die sogenannten **chromatischen Accorde**: den **übermäßigen, hartverminderten** und **doppeltverminderten Dreiklang** und den auf den beiden letzteren enthehenden **übermäßigen Septakkord**, durchgehende Accorde. — Zu bemerken ist endlich noch, daß häufig der Fall eintritt, wo Accorden mit durchgehenden Tönen, wenn man die Tonverbindung nicht berücksichtigt, eine andere Deutung gegeben werden kann; im folgenden Sätzchen

Beisp. 108.



kann z. E. der zweite Accord als harmonisch selbstständig, als ein Quartsextakkord auf der ersten Stufe in C-dur gedeutet werden und man braucht ihn nicht als bloßen Durchgang vom Dominanten zum Dominantseptimenakkord anzusehen. Diese anscheinend harmonische Selbstständigkeit macht auch, daß man dergleichen Accorde auch **Schein-Accorde** nennt.

Durchgehende Accorde, s. Durchgang.

Durchgehende Ausweichung, s. Modulation.

Digitized by Google

Durchſchlagende oder **durchſpielende Zunge**, ſ. Zunge.

Durchſchnittene Noten nennen einige ältere Theoretiker, wie z. B. Türk u. A. die ſyncopirten Noten. (S. Syncope).

Durchſtecher werden diejenigen Orgeltöne genannt, die während des Orgelſpielens auf eine unregelmäßige Weiſe mit ertönen, wenn der Wind entweder zwiſchen den Schenkeln der Cancellen, oder zwiſchen den Ventilen oder auch zwiſchen den Schleifen durchdringt, was vorkommt, wenn die Windlade nicht dicht genug gearbeitet iſt, wenn in derſelben Wurmlöcher ſich befinden, durch die der Wind falſch geleitet wird, wenn ſich ein Pfeifenſtock wirft, wenn Stöcke und Dämme aus zweierlei Holz gearbeitet ſind, von denen die eine Holzart mehr als die andere aufquillt oder zuſammentrocknet u. ſ. w. Schlecht arbeitende Orgelbauer ſuchen dieſen Fehler dadurch zu verſtecken, daß ſie an der Windlade gewiſſe Stiche, Ritzen und Einſchnitte anbringen, wodurch der durchſtechende Wind zertheilt oder vom Pfeifenſtocke abgeleitet wird. Dieſe Hülfsmittel ſind unter dem Namen der ſchwediſchen Stiche, Laufgräben, Fliegenſchnäpper, Fröſche, ſpaniſchen Reiter u. ſ. w. bekannt.

Dur-Tonart, ſ. Tonart.

Dur-Tonleiter, ſ. Tonleiter.

Duſanbaß, eine veraltete Orgelſtimme, die nach Prätorius zu 16′ in einer Orgel zu Lübeck ſich befand. Ihren Charakter hat er nicht angegeben.

Duſch, Alexander von, Großherzogl. Badiſcher Miniſter des Hauſes und der auswärtigen Angelegenheiten, geb. zu Neuſtadt an der Haardt (Rheinpfalz) den 27. Januar 1789, ein Muſik-Dilettant von nicht gewöhnlicher Begabung und namentlich guter Violoncelloſpieler. In ſeinen Jünglingsjahren verkehrte er viel mit Abt Vogler, C. M. v. Weber, Gottfried Weber, (der ſpäter ſein Schwager wurde), Meyerbeer u. ſ. w., und ein inniges Freundſchaftsband verknüpfte ihn mit dem der Kunſt zu früh entriſſenen F. E. Feſca, für den er den Text zur Oper „Cantemire“ dichtete und deſſen liebſter Accompagnateur beim Quartettſpiel er jahrelang war. Die Kammermuſik überhaupt war der Gegenſtand ſeiner leidenſchaftlichen Liebe und überall, wo er in verſchiedenen Funktionen lebte und wirkte (in Karlsruhe, Zürich, Bern, München, Frankfurt), ſuchte er dieſer edlen Muſikgattung förderlich zu werden. Noch iſt zu erwähnen, daß D. ſogar auch einen Schüler bildete, den in Frankfurt angeſtellten Celliſten Klüpfel, der ihm ſeine ganze muſikaliſche Bildung verdankte, und ferner, daß in der Leipz. allgem. muſ. Zeitung, in der Cäcilia, dem Stuttgarter Morgenblatt und anderen Organen für Kunſt und Wiſſenſchaft ſich höchſt achtbare Aufſätze aus ſeiner Feder befinden.

Duſcheck oder **Duſſek**, Franz, geb. den 8. December 1736 zu Chothiebrad in Böhmen, fand noch als Knabe in dem Grafen von Spork einen Protector und dieſer, das große Talent D's. erkennend, ſchickte ihn ſpäter nach Wien zum Hofcomponiſten Wagenſeil, aus deſſen Schule er nach einigen Jahren als kunſtgebildeter Pianiſt und Componiſt hervorging. In Prag, wo er ſich niederließ, gehörte er bis an ſeinen Tod, der am 12. Februar 1799 erfolgte, zu den geſuchteſten Klavierlehrern und von ſeinen Schülern ſind beſonders Wittaſeck und Maſcheck zu nennen. Von ſeinen Compoſitionen ſind zwei- und vierhändige Sonaten für Klavier, Variationen und Lieder gedruckt; im Manuſcript hat er aber noch Concerte, Sinfonien, Trios und Quartette

Digitized by Google

hinterlaſſen. — Seine Frau, Joſepha, geb. Hambachar, geb. um 1756 zu Prag, war eine gute Klavierſpielerin und vortreffliche Sängerin. Für ſie ſchrieb Mozart ſeine bekannte herrliche Arie mit obligatem Pianoforte. Nach ihres Mannes Tode ging ſie nach London, wo ſie auch geſtorben iſt.

Duſſek, Johann Joſeph, geb. 1739 zu Wlazowicz in Böhmen, kam als zehnjähriger Knabe in die Schule ſeines Oheims Johann Wlachs, wo er ſeine Schul- und Muſikbildung erhielt. In ſeinem 16. Jahre wurde er Elementarlehrer zu Langenau und nach 3 Jahren Muſiklehrer an der öffentlichen Schule zu Chumecz. Durch ſein gutes Orgelſpiel zog er bald die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich und erhielt demzufolge im J. 1759, alſo im Alter von zwanzig Jahren die Organiſten- und Chordirectorſtelle zu Czaslau und verſah ſein Amt bis 3 Jahre vor ſeinem Tode, welcher im J. 1811 erfolgte. Er hat auch componirt, aber ſeine Sachen ſind alle Manuſcript geblieben; man bemerkt darunter Orgelſtücke, Litaneien, Meſſen, ein Salve regina.

Duſſek, Johann Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, einer der berühmteſten Pianoforteſpieler und Componiſten für ſein Inſtrument, deſſen Sachen noch heute durch ihre ſchöne Erfindung, ihren Gemüths-Reichthum und ihre geiſtvolle Behandlung zu intereſſiren vermögen. Er iſt zu Czaslau in Böhmen im J. 1761 den 9. Februar geboren, ſpielte ſchon in ſeinem fünften Jahre Klavier und im neunten Orgel, kam nachher als Chorknabe in ein Kloſter zu Iglau, wo er auch beim Chordirector an der Minoritenkirche, Pater Spenar, weitere muſikaliſche Studien machte. Nachdem er zwei Jahre lang in Kuttenberg einen Organiſtenpoſten bekleidet und in Prag den philoſophiſchen Curſus durchgemacht hatte, nahm ihn der Graf Männer mit nach den Niederlanden, wo er in Mecheln und Berg-op-Zoom Organiſtenſtellen erhielt und in Amſterdam und im Haag als Klavierſpieler reichen Beifall erntete. In letzterer Stadt gab er auch ſeine erſten Klaviercompoſitionen, 3 Concerte und 12 Sonaten heraus. Im J. 1783, alſo in ſeinem 22. Jahre, ging er, trotz der Triumphe, die er ſchon gefeiert hatte, doch noch einmal nach Hamburg, um bei Phil. Em. Bach ſich Rathſchläge zu erholen; das Jahr darauf erregte er in Berlin Senſation durch ſein Spiel auf dem Klavier und der Harmonika, welches letztere Inſtrument er ſeit einiger Zeit cultivirt hatte. Von Berlin aus ging er nach Petersburg, wo er längere Zeit zu bleiben gedachte, jedoch ein Engagement beim Fürſten Carl von Radziwill annahm und dieſem nach Lithauen folgte, wo er bis in's Jahr 1786 blieb. Zu Ende dieſes Jahres kam er nach Paris, ſpielte mit größtem Beifall bei Hofe und begab ſich dann nach Italien; 1788 war er wieder in Paris, von wo ihn aber die ausbrechende Revolution nach London trieb. Hier verheirathete er ſich und legte mit Corri, ſeinem Schwiegervater, eine Muſikalienhandlung und Notenſtecherei an, die aber nicht proſperirten und bald wieder eingehen mußten. Im J. 1800 ging er nach Hamburg (nach der Behauptung Einiger, um vor ſeinen Gläubigern zu flüchten) und lernte dort eine hochgeſtellte Dame kennen, mit der er zwei Jahre lang in einem ſehr vertrauten Verhältniſſe auf einer ihrer Beſitzungen an der däniſchen Grenze lebte. 1802 machte er eine Reiſe nach Böhmen, um ſeinen Vater wiederzuſehen, von dem er 25 Jahre getrennt war, und auf der Rückreiſe wurde er in Magdeburg dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen vorgeſtellt, der ihn mit ſich nach

Digitized by Google

Berlin nahm und ſein Schüler wurde. Nach dem Tode des Prinzen im J. 1806 (in dem Treffen bei Saalfeld) trat D. als Hof- und Hausmuſiker in die Dienſte des Fürſten von Iſenburg und begab ſich dann im J. 1808 wieder nach Paris, wo er in ein ähnliches Verhältniß beim Fürſten von Talleyrand eintrat. Geſtorben iſt er im März des J. 1812 zu Saint-Germain en Laye. — Neben ſeinen großen und allſeitig anerkannten Vorzügen als Künſtler, beſaß er auch noch die eines höchſt gemüthlichen, liebenswürdigen und gebildeten Menſchen. Sein einziger Fehler, der freilich mehr ihm als Anderen ſchadete, war ein grenzenloſer Leichtſinn und eine unheilbare Sorgloſigkeit in allen ſeinen Geſchäften, die ihm oft die ernſteſten Verlegenheiten bereiteten. In den letzten Jahren ſeines Lebens war er unförmlich dick geworden und hatte in Folge deſſen die Gewohnheit angenommen, den größten Theil des Tages im Bette zuzubringen; die daraus nothwendig reſultirende Schlaffheit und Apathie ließ ihn ſeine Zuflucht zum übermäßigen Genuß des Weines und anderer geiſtiger Getränke als Stimulantia nehmen, und dadurch beſchleunigte er ſeinen Tod. — Von ſeinen Pianofortewerken, die in 12 Concerten, einer concertirenden Sinfonie für 2 Klaviere, einem Quintett und Quartett für Klavier mit Streichinſtrumenten, 10 Werke Trio's, 30 Sonaten mit Violine, 9 vierhändige Sonaten, 3 vierhändige Fugen, 53 Sonaten für Klavier allein und einer großen Zahl von Rondo's, Fantaſien, Variationen und Tänzen beſtehen, haben Breitkopf und Härtel in Leipzig eine vollſtändige Ausgabe veranſtaltet. In England hat er außerdem eine Klavierſchule publicirt und zwei Opern aufführen laſſen, die aber wenig Erfolg hatten; auch Kirchenmuſiken verſchiedener Art, meiſt Jugendarbeiten, ſollen ſich noch in Böhmen von ihm vorfinden. — Seine Schweſter war Madame Cianchettini (ſ. d.). Seine Frau, eine Tochter des Domenico Corri, wurde in Edinburg im J. 1775 geboren und war eine ausgezeichnete Sängerin, Klavier- und Harfenſpielerin. Nach dem Tode Duſſek's verheirathete ſie ſich zum zweiten Male mit Herrn Moralt und fixirte ſich zu Paddington, wo ſie eine Art Muſikinſtitut etablirte. Sie hat auch componirt und verſchiedene Sachen für Klavier und Harfe ſind von ihr erſchienen. — Die Tochter, die ſie von Duſſek hatte, Olivia, iſt in London im J. 1799 geboren, war als Klavier- und Harfenſpielerin geſchätzt und hat auch Einiges componirt und publicirt.

Duſſek, Franz Benedikt, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Czaslau den 13. März 1766, machte ſeine erſten muſikaliſchen Studien bei ſeinem Vater und wurde dann zur fernern Ausbildung nach Prag geſchickt. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er Kapellmeiſter bei der Gräfin von Litzow und dieſe nahm ihn mit nach Italien, wo er ſich zuerſt in Mortara (in Piemont) als Organiſt und Muſikdirektor, dann in Venedig am Theater San Benedetto als Accompagnateur und endlich in derſelben Eigenſchaft an der Scala zu Mailand aufhielt. Bis zum J. 1790, wo er an den genannten Theatern beſchäftigt war, ſchrieb er die Opern: La Caffetiera di Spirito; il fortunato successo; la Feudataria; l'Impostore; Voglia di dote e non di moglie; Matrimonio e divorzio in un sol giorno; l'Incantesimo; la Ferita mortale. Sie wurden meiſt günſtig aufgenommen, obgleich man ihnen Originalität der Erfindung abſprach. Im J. 1790 ging D. nach Laibach als Organiſt an der Kathedrale und Muſiklehrer; 1800 lebte er noch daſelbſt, ſeit dieſer Zeit aber fehlen die Nachrichten über ihn. Von ſeinen ſonſtigen

Digitized by Google

Compoſitionen ſind hübſche Canzonen, ein Trio für 3 Flöten und eine Sonate für Klavier und Violine gedruckt; außerdem hat er noch Violin- und Pianoforte-Concerte, Sonaten, Solo's, Trio's u. ſ. w. in Manuſcript hinterlaſſen.

Dutartre, (ſpr. Dütartr'), Jean Baptiſte, Muſiklehrer in Paris und geſtorben daſelbſt im J. 1749, hat im J. 1729 die Operetten „L'Amour mutuel" und „le Divertissement de la paix" aufführen laſſen. In einer von Ballard im J. 1710 herausgegebenen Sammlung ernſter und heiterer Lieder findet man auch eins von D. mit Begleitung der Flöte und des Basso continuo.

Dutillieu, (ſpr. Dütilljöh), Pierre, geb. zu Lyon um 1765, erhielt ſeine Muſikbildung in Italien und kam 1790 nach Wien, wo er ſich mit der beliebten Sängerin Irene Tomeoni vermählte und eine Anſtellung als Theater-Componiſt erhielt. Von ſeinen Opern ſind zu nennen: Antigono ed Enone; il Trionfo d'Amore; Nannerina e Pandolfino, ossia gli sposi in cimento; gli Accidenti della villa; la Superba corretta; von ſeinen Ballets: I Curlandesi; Maggia contra Maggia; die Freiwilligen; der Jahrmarkt; Arminio; die Macht des ſchönen Geſchlechts; ferner ſind noch von ihm Violin-Duette, Concerte, Trios, Geſänge u. ſ. w. vorhanden.

Duval, (ſpr. Düwal), François, ein franzöſiſcher Violinſpieler, geſtorben in Paris im J. 1738, war der Erſte in Frankreich, der in Nachahmung der Italiener Sonaten für die Violine componirt hat. Man hat deren von ihm 7 Bücher, die in Paris erſchienen ſind.

Duval, Mademoiſelle, war eine Sängerin an der pariſer Oper und ſtand dort ungefähr um 1720 in großem Anſehen. Sie hat auch die Muſik zu dem Ballet „les Génies" componirt, welches im J. 1736 aufgeführt wurde und ein Elementarwerk herausgegeben unter dem Titel: „Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc. Paris 1744. Geſtorben iſt ſie in Paris im J. 1769.

Duvernoy oder **Duvernois,** (ſpr. Düwernoah), Frederic, ein ausgezeichneter Horn-Virtuos, geb. zu Montbéliard den 16. October 1765. Ganz ohne Lehrer ſtudirte er das Horn und die Compoſition und wurde im J. 1788 am Orcheſter der Comédie-Italienne angeſtellt. Neun Jahre darauf kam er an die große Oper, wo er bis 1816 blieb und am Conſervatorium war er als Profeſſor von der Gründung dieſes Inſtituts bis zum J. 1815 angeſtellt. Geſtorben iſt er zu Paris den 17. Auguſt 1838. Er hatte einen ſehr ſchönen Ton und eine vorzügliche Executirung, doch beſchränkte er ſich mehr auf die mittleren Töne ſeines Inſtruments und verſchmähete zumeiſt die höchſten und tiefſten Töne; von ihm rührt auch die Benennung des Cor mixte (ſ. d.) her und dafür hat er auch eine Schule herausgegeben. Seine Compoſitionen beſtehen in 12 Concerten, 3 Quintetten für Horn, 2 Violinen, Viola und Baß, Trios für Horn, Violine und Violoncello, Duos für 2 Hörner und für Klavier und Horn, Sonaten, Etüden, Solos u. ſ. w. — Sein jüngerer Bruder, Charles D., geb. zu Montbéliard im J. 1766, war ein ſehr guter Clarinettiſt. Ein Regiments-Muſikmeiſter in Strasburg gab ihm Unterricht auf der Clarinette, nachher war er bei einem Militär-Muſikchor angeſtellt uud im J. 1790 ging er nach Paris, wo er erſter Clarinettiſt am Theâtre de Monsieur und nachher am Theâtre Feydeau

Digitized by Google

wurde. Im J. 1824 wurde er penſionirt. Bis zum Jahre X. der Republik war er auch am Conſervatorium angeſtellt. Wann er geſtorben iſt, vermögen wir nicht anzugeben. Componirt und publicirt hat er Sonaten für Clarinette mit Baßbegleitung und Variationen für 2 Clarinetten. — Es gab auch noch einen Klaviercomponiſten J. B. Duvernoy, der in Paris leben ſoll, wenn wir recht vernehmen, und ſich zumeiſt den Bedürfniſſeu der Dilettanten und angehenden Klavierſchüler gewidmet hat, indem er ihnen eine Maſſe leicht unterhaltender und ausführbarer Stücke, zumeiſt über Opernmotive, geliefert hat und noch liefert. Recht brauchbar ſind außerdem ſeine Etüden-Werke „École du mécanisme“ und „École primaire du pianiste.“

Dux, ſ. Führer.

Dux, ſ. zunächſt Ducis; dann hat es noch einen Philippus Dux gegeben, deſſen Lebenszeit wahrſcheinlich in den Anfang des 17. Jahrhunderts fällt und der aus Flandern gebürtig war. Von ſeinen Arbeiten werden mehrere fünf- und ſechsſtimmige Madrigalen angeführt.

Duyſchot. Dieſes Namens hat es zwei Orgelbauer gegeben, 1) Johann D., welcher zu Anfang des 18. Jahrh. in Holland lebte. Von ſeinen Orgeln werden angeführt: die an der franzöſiſchen Kirche zu Delft (1696), eine im Haag (1702) und die in der reformirten Kirche zu Zaandam (1712). — 2) R. B. Duyſchot, ebenfalls in Holland lebend und vielleicht der Vater des Vorhergenannten, bauete unter A. die Orgel in der Weſterkirche zu Amſterdam (von 1683 bis 1686).

Dynamik nannte Nägeli in ſeiner Geſangmethode die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche. In dieſer Beziehung iſt auch nach ihm von Andern dieſer Ausdruck gebraucht worden.

Digitized by Google

E.

E (franz. u. ital. mi) ist die dritte diatonische oder fünfte diatonisch-chromatische Klangstufe unsers heutigen Tonsystems; in der Tonleiter der Alten war E die fünfte Stufe.

Eastcott, (spr. Ihstkott), Richard, geb. zu Exeter um 1740, lebte einige Zeit in London, wo er mit den vorzüglichsten Künstlern und Kunstfreunden in Verbindung stand, kehrte aber dann nach Exeter zurück, wo er Dechant geworden war. Man hat von ihm ein Buch unter dem Titel: „Sketches of the origin, progress and effects of Music, with an account of the ancient bards and minstrels, Bath 1793; es ist eine nicht ohne Geschmack zusammengestellte Compilation aus den Werken von Burney, Hawkins und Walker. Außerdem hat E. noch Klavier-Sonaten und Stücke unter dem Titel „The Harmony of the Muses" herausgegeben.

Ebdon, (....), lebte zu Ende des vorigen Jahrh. zu London als Musiklehrer und hat 1780 Klaviersonaten und eine Sammlung Glees und im J. 1790 eine Sammlung von Kirchenstücken herausgegeben.

Ebeling, Christoph Daniel, geb. 1741 zu Garmissen bei Hildesheim und gestorben zu Hamburg den 30. Juni 1817 als Professor der Geschichte und griechischen Sprache am Gymnasium und Oberaufseher der dasigen Stadtbibliothek. Er verband mit einer reichen wissenschaftlichen Bildung auch viel Einsicht und Geschmack in der Musik und hat sich für diese Kunst auch literarisch thätig bewiesen. So hat er im J. 1772 eine Uebersetzung von Burney's musikalischem Reisewerk unter dem Titel: „Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien ꝛc." herausgegeben; ferner hat man von ihm eine Uebersetzung von Chastellux's „Essai sur l'union de la poésie et de la musique" (im Bd. VIII. des Hamburger Unterhaltungsblattes befindlich, woraus es Hiller auch in den 4. Band seiner „musikalischen Nachrichten" herübernahm); 1770 erschien zu Hamburg sein „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek" und im „Hannöverschen Magazin" vom J. 1768 befinden sich der Aufsatz „Ueber die Oper" und eine „kurzgefaßte Geschichte der Oper," welche letztere einen besonderen Theil seiner „Geschichte der Deutschen Dichtkunst" ausmacht.

Ebeling, Johann Georg, geb. zu Lüneburg um 1620, war um 1662 Musikdirektor an der Hauptkirche und Schulkollege an St. Nikolai zu Berlin, seit 1668 aber Professor der Musik am Gymnasio Carolino zu Stettin, wo er 1676 starb. Von seinen Werken, die sehr zahlreich gewesen sein sollen, können jetzt noch genannt werden: „Archaeologia Orphica, sive antiquitates musicae," Stettin 1657 (rei-

Digitized by Google

Ebert, Johann Arnold, geb. 1723 zu Hannover, † 1795 zu Braunschweig, Dichter und Übersetzer. Seit 1748 Sekretär des Generals Graf Wallmoden, seit 1750 Bibliothekar in Braunschweig. Übersetzte Young, Shakespeare, Fielding, Richardson, Hume, Gibbon, Robertson, Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Metastasio, Tasso, Ariosto, Petrarca, Boccaccio, Horaz, Vergil, Ovid, Tibull, Properz, Catull, Lucrez, Plautus, Terenz, Sallust, Livius, Tacitus, Cäsar, Cicero, Plinius, Sueton, Seneca, Epiktet, Marc Aurel, Plutarch, Lucian, Homer, Xenophon, Demosthenes, Aeschines, Thukydides, Herodot, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Pindar, Anakreon, Theokrit, Hesiod, Aesop, Phädrus, Gellert, Haller, Gessner, Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Bürger, Voß, Matthisson, Hölty, Claudius, Gerstenberg, Schlegel, Tieck, Novalis, Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Kant, Jacobi, Mendelssohn, Reimarus, Lichtenberg, Forster, Hamann, Lavater, Hippel, Jung-Stilling, Hebel, Schubart, Schlözer, Spittler, Niebuhr, Ranke, Gervinus, Dahlmann, Rotteck, Welcker, Hegewisch, Heeren, Schlosser, Rühs, Schmalz, Klüber, Schaumann, Pfeffel, Kosegarten, Salis, Matthias

1759 Hauslehrer und dann Conrektor und zweiter Prediger an der Hofspitalkirche zu Halberstadt; später kam er nach Berlin zum Staatsminister v. d. Hagen, wurde dann zweiter Prediger bei dem Arbeitshause in Berlin, 1774 Prediger zu Charlottenburg und 1778 Professor der Philosophie in Halle. Aufserdem wurde er 1786 zum Mitglied der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1805 zum Geheimrath und endlich 1808 zum Doctor der Theologie ernannt. Von seinen vielen Werken sind für den Musiker von Interesse: seine „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften," (Berlin 1790, dritte Auflage), sein „Handbuch der Aesthetik" (Halle 1803—1805, 4 Bde.) und mehrere Aufsätze in seinem „vermischten Schriften" (Halle 1784—1788, wie z. B. die Abhandlung über das Präludiren) und ein anderer, worin er einige Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente" (die man übrigens auch im Berl. mus. Wochenblatte, Jahrg. 1805, pag. 97 ff. findet).

Eberhardt, Franz Joseph, um die Mitte des vorigen Jahrh. Orgelbauer in Breslau, war aus Ostpreufsen gebürtig und kannte z. B. die trefflichen Werke des evangelischen Bethauses in seiner Vaterstadt (1750), bei den Franziskanern in Breslau (1572) und bei den Franziskanern zu Neufs (1754).

Eberl, Anton, noch zu Anfang unsres Jahrhunderts ein berühmter Klavierspieler und Componist, ward geboren zu Wien am 13. Juni 1766 als der Sohn eines reichen kaiserlichen Beamten. Sein Talent schon sehr er fsrüh; das Klavierspielen und noch mehr sein Vater durch unglückliche Speculationen um sein ganzes Vermögen gekommen war, konnte er zu der Kunst als seinem Lebensberufe greifen. In seinem 14. Jahre schon hatte er, ohne gründliche Kenntnisse in der Theorie sich erworben zu haben, mehrere Opern componirt, von denen besonders die „Marchande des Modes" sehr gefiel und sogar dem grofsen Mozart Interesse abzustöfsen, so dafs dieser den jungen E. eigens aufforderte und ihm das aufrichtigste und tiefste Studium der Musik anrieth. Auch Mozart's Bekanntschaft und Freundschaft erwarb er sich und machte später eine Kunstreise mit seinen Mittner; bei seiner Rückkehr von derselben fand er einen weiteren hohen Ruf nach Petersburg vor, ging auch dahin und blieb 4 Jahre dort. Im J. 1800 war er wieder in Wien und componirte für das Hoftheater die Oper „die Königin der Sylphen Zaffin," die trotz ihrer ganzen Mängel keinen geringen Beifall auch selbst in jetzt sehr nach aufserdem mehrere Gompositionen, z. B. ein Quartett, eine Klaviersonate, Variationen, die zu seinen besten Produktionen gehören. 1803 machte er eine zweite, kürzere Reise nach Rufsland und 1806 überhaupt seine letzte Kunstreise, auf der er in den bedeutendsten Städten Deutschlands Triumphe feierte. Ein bösartiges Scharlachfieber entriss ihn seinen Freunden und der Kunst am 15. März 1807. — Seine gedruckten Compositionen bestehen in Variationen (von denen einige, z. B. über „Zu Steffen strauh im Traume", über das Savoyardenlied „Ascouska Joannotte", über „bei Männern, welche Liebe fühlen", anfänglich auch Mozart's Namen erschienen), Sonaten, Rondos, Fantasien, Concerten, Sinfonien, Trios, Quartetten, Gesangsachen u. s. w. Seine Opern, zu denen auher den hier angeführten noch „die Zigeunerin", „die Herr Meyster", „Graf Baldwin von Flandern"

Digitalisiert von Google

geboren, sind Manuskript geblieben, ebenso mehrere Sinfonien, Serenaden, Concerte für ein und zwei Violoncell's, ein Quartett, Quintett und Septett.

Eberle, Johann Ulrich, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Geigenmacher in Prag und werden seine Instrumente sehr geschätzt.

Eberlin, Daniel, ein vielseitig gebildeter Mann und guter Musiker, der aber sein Leben abenteuernden Lebens führte. Er wurde um 1680 in Nürnberg geboren und trat früh in Militärdienste, die ihn durch halb Rom, wo er seinen kunstliebenden Landsmann Pachelbel Unterricht empfing, und dann nach Morea führten, wo er als Capitain der päpstlichen Truppen gegen die Türken focht. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er daselbst Bibliothekar, darauf 1678 Kapellmeister zu Cassel, 1685 Hofmusikmeister, Kapellmeister, geheimer Secretär, Münzwardein u. s. w. zu Gotha, lebte nachgehends einige Zeit zu Hamburg und Altona als Bassist und Harfenist, ging 1691 zu Cassel als Hauptmann der dortigen Landmiliz. Matthesen in seiner Ehrenpforte, pag. 362, citirt ihn als einen gelehrten Contrapunktisten und trefflichen Violinspieler, was auch seine 1675 zu Nürnberg erschienenen Violonisten beweisen, die den Titel führen: „Trium virtuosum violinum Concordia, hoc est Musicali musici, quos Sonatas vocant, terni partibus conflati.“ Mehrere andere seiner Compositionen sollen sich noch zu Cassel befinden. Als Curiosum ist noch anzuführen, daß E. zuerkannte, eine Violine könne 2000 Mal verstimmt werden.

Eberlin, Johann Ernst, geb. zu Jettenbach in Schwaben im J. 1716 und gestorben um 1776, war zuerst Hoforganist, sodann aber Zunftsyndikus und Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg. Er war seiner Zeit als Componist sehr geschätzt und seine ungemeine Fruchtbarkeit hatte ihm den Beinamen „Telemann der Zweite“ verschafft; doch hat von seinen vielen Sachen nur noch bekannt: 9 Toccaten und Fugen für die Orgel, welche in Augsburg zuerst erschienen und das Oratorium „Componimento sacro“, das 1742 zu Salzburg mit vielem Beifall aufgeführt wurde.

Ebers, Carl Friedrich, geb. den 25. März 1770 zu Cassel, war sein Vater Lehrer der englischen Sprache war. Um ihn zu zügeln, ward Carl Friedrich in Berlin unter die Artillerie gethan, und als er weiter frei war, ging er Autodidakt in der Musik. Nachdem er dann eine Anstellung als Musikdirektor bei wandernden Schauspielertruppen längst hatte, wurde er 1799 in Mecklenburg-Schwerin Hofkapellmeister und Kammerconcertmeister; doch verbrieftafelte er sich, ließ sich aber nach einigen Jahren wieder drehen und verlor sein Amt. Nach langem Herumreisen ward er Theatermusikdirektor in Pest und Ofen, ging aber, entzweit mit seinem Vorgesetzten, nach dem Theater und wurde 1814 vom Joseph Secondo als Musikdirektor engagirt. Nach Schließung von dessen Gesellschaft erhielt er sich durch Unterricht und Compositionen, bis er 1817 Theatermusikdirektor in Magdeburg bei Fabricius wurde. Dessen Gesellschaft löste sich aber bald auf und er ging nach Leipzig, wo er sich zu nähren suchte, so gut es ging, bis er 1822 sich nach Berlin wandte, wo sich seine Lage nicht verbesserte und er am 8. September 1836 starb. Seine zweite Gattin trug alle Schicksale geduldig mit ihm. — Componirt hat er sehr Vieles, das aber Alles der Vergessenheit anheimgefallen ist, und ist daraus anzuführen: die Opern „Bella und Fernando“, „der Eremit von Formentera“, „die Blumeninsel“, „der Liebeckampf“,

Digitized by Google

Lieder und Gesänge, Klaviersonaten, Stücke für Blasinstrumente, Trio's, Tänze, Märsche, Sinfonien, Ouvertüren.

Ebert, Johann, Componist und Sänger am Hofe zu Eisenach, geb. zu Naundorf im Meißnischen den 27. September 1693, kam auf die Kreuzschule nach Dresden und wurde, nachdem er 1718 auf der Universität Leipzig seine Studien vollendet hatte, Cantor in Weißenfels, von wo er im J. 1726 nach Eisenach ging. Von seinen Compositionen sind nur sechs Sonaten für Flöte und Klavier (1729) gedruckt.

Eberwein, Traugott Maximilian, geb. den 27. October 1775 zu Weimar, wo sein Vater Hof- und Stadtmusikus war. Bei diesem lernte er fast alle gangbaren Instrumente spielen und konnte schon in seinem siebenten Jahre als Violinist in der Kapelle mitwirken; auch fing er frühzeitig an, Compositionsversuche zu machen, welche Aufmunterung fanden. Von 1792 an studirte er eine Zeitlang bei Kunze in Frankfurt a/M. die Theorie der Tonsetzkunst und nahm auch bei dem berühmten Schick in Mainz noch Unterricht im Violinspiel. Am Hofe zu Homburg, wohin er im J. 1796 gereist war, hörte ihn der Fürst von Rudolstadt und lud ihn an seinen Hof; dahin begab er sich auch 1797 und wurde als Hofmusikus angestellt. 1803 machte er als Violinvirtuos eine Reise durch Franken, Baiern und Tyrol nach Italien, schrieb in Rom seine ersten Quartette und nahm in Neapel bei Fenaroli noch Unterricht im Contrapunkte. Im Herbst 1804 kam er wieder in Rudolstadt an; 1809 wurde ihm die Leitung der Kapelle förmlich übertragen, er selbst jedoch erst 1810 als Kammermusikus und 1817 endlich als wirklicher Fürstl. Rudolstädtischer Hof-Kapellmeister angestellt. Außer mehreren kleinen Reisen durch Deutschland, z. B. nach Berlin, machte er 1818 auch eine größere nach Wien und Ungarn und starb endlich am 2. December 1831. — Er hat weit über 100 meist tüchtige Werke componirt, darunter die Opern: „Claudina von Villa bella," „Pedro und Elvira," „der Jahrmarkt zu Plundersweiler", „das befreite Jerusalem," „Ferdusi," „das goldene Netz", die Singspiele: „das Schlachttournier," „die Fischerin," „der Mord," „das Storchnest," „die hohle Eiche"; außerdem noch für das Theater über hundert Entr'aktmusiken und eine Ouvertüre zu Macbeth. Für die Kirche schrieb er Cantaten, Hymnen, Te Deum, Psalmen, eine große Messe in As-dur (von ihm selbst für sein bestes Werk gehalten), und von seinen sonstigen Sachen sind noch anzuführen: eine große Anzahl Lieder und Gesänge, Sinfonien, Concert-Ouvertüren, Concerte für die gangbarsten Instrumente, Stücke für Harmoniemusik; seine letzte Arbeit, das Oratorium (?) „die Apotheose des Alciden" hat er nicht vollenden können. — Ein Bruder E's., geb. zu Weimar 1782, war Kammermusikus und erster Oboist in der Großherzogl. Kapelle daselbst und starb im J. 1832.

Eberwein, Carl, jüngster Bruder des Vorhergehenden, geb. in Weimar im J. 1784, erhielt den ersten musikalischen Unterricht eben so wie sein Bruder von seinem Vater, profitirte aber später viel von seinem Bruder Maximilian, den er auch an Genialität der Erfindung in seinen Compositionen übertraf, trotzdem er selbst von einer Imitirung Mozart's nicht freizusprechen ist. In seiner Vaterstadt fungirte er lange Zeit als Musikdirektor. Von seinen Compositionen sind zu nennen: die Opern „die Heerschau," „der Graf von Gleichen," die Musik zu Holtei's „Lenore" (bekanntlich sehr populär geworden), Entr'aktmusiken, Ouvertüre zu Göthe's „Proserpina", Lieder

und Gesänge, Cantaten, Violinduetten, ein Dilettanten-Concert für Violine mit Pianoforte, Flöte, Violoncello und zwei Hörnern, ein Streichquartett, ein Flötenconcert u. s. w. — Seine Frau, eine Tochter Wilhelm Häßlers aus Erfurt, war in Weimar als Sängerin am Theater angestellt und in Rollen, wie Donna Anna Fidelio u. s. w. ihrer Zeit sehr geschätzt; sein Sohn, Max Carl, hat sich unter Hummel's Leitung zu einem guten Klavierspieler gebildet.

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, geb. zu Hohenstein im Schönburgischen im J. 1771, erhielt im Orgel- und Klavierspielen und in der Composition Unterricht vom Musikdirektor Tag, wurde Organist und Mädchenschullehrer zu Greiz und endlich Hoforganist und Direktor des Singvereins zu Schleiz. Componirt hat er: variirte Choräle für Orgel, Cantaten und Kirchenstücke, die alle Manuscript geblieben sind; gedruckt sind von seinen Arbeiten nur Präludien für Orgel. Außerdem hat er noch die theoretischen Werke: „Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form" u. s. w., Leipzig 1824, und „die höheren Lehrzweige der Tonkunst", Leipzig 1830, herausgegeben.

Ebner, Carl, ein Violinvirtuos, geb. im J. 1812 in Ungarn, kam als Knabe nach Wien und ließ sich mit Beifall daselbst öffentlich hören; später ging er nach Rußland, wo er bis 1830 blieb, nahm dann ein Engagement in Berlin an der Königl. Kapelle an und ging von da nach einigen Jahren nach Paris. Hier starb er leider schon am 15. Juli 1836.

Ebner, Wolfgang, ein im 17. Jahrh. berühmter Orgelspieler, geb. zu Augsburg und um 1655 Hoforganist des Kaisers Ferdinand III. in Wien. Er schrieb eine lateinische Unterweisung über den von Viadana erfundenen Generalbaß, welchen Kapellmeister Herbst in's Deutsche übersetzte und auf 3 Quartblättern seiner „Arte prattica e poetica" vom J. 1653 anhing. Außerdem hatte E. im J. 1648 herausgegeben: „Arie des Kaisers Ferdinand III., 36 Mal verändert für das Klavier." (Eine neue Ausgabe davon hat Haslinger in Wien im J. 1810 veranstaltet.)

Ecbole, s. Ekbole.

Eccard, Johann, geb. zu Mühlhausen in Thüringen, war ein Schüler des Orlandus Lassus, wurde 1583 dem Kapellmeister Riccius in Königsberg adjungirt, 1599 aber ganz in dessen Stelle eingesetzt und 1608 endlich als Kapellmeister an den Churfürstlichen Hof nach Berlin berufen. Von seinen Compositionen kennt man noch: XX. Cantiones sacrae Helmoldi 5 et plur. voc., Mühlhausen 1574; Neuwe teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen ganz lieblich zu singen, vund auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, Mühlhausen 1578; Crepundia sacra Helmboldi, Mühlhausen 1596 und Erfurt 1608; zwei Theile fünfstimmige geistliche Lieder auf den Choral gerichtet, Königsberg 1597, 4 Bde.; Preußische Festlieder durch's ganze Jahr mit 5, 6, 7 und 8 Stimmen, Königsberg 1598 (diese und die vorhergehenden hat nachher E's Nachfolger im Amte, Stobäus, wieder neu aufgelegt); in der von Joachim Burck herausgegebenen Sammlung von 30 vierstimmigen geistlichen Liedern Ludwig Helmbold's (Mühlhausen 1585) befinden sich auch 4 Melodien E's, nämlich: „Zu dieser osterlichen Zeit," „Gen Himmel fährt der Herre Christ," „Der heil'ge Geist vom Himmel kam" und „Ueber's Gebirg Maria geht."

Eccles, Salomon, ein um die Mitte des 17. Jahrh. sehr berühmter englischer

Musikgeleher, lebte bis zum J. 1658 zu London als Musiklehrer in den adelichen Familien und vermehrte mit der Besitzer einer großen Sammlung guter musikalischen Instrumente. In den genannten Jahre aber ward er Custos, verkaufte alle seine Instrumente und Bücher, kaufte sie dann wieder, in der Absorgnis, sie möchten von Andern gemißbraucht werden, und verbrannte sie sämmtlich auf öffentlichem Markte. Nun und nach ward er in einen sehr dürftigen Zustand versetzt, zu dem dann endlich noch einmaliger Verdunkelungs-Verwirrung kam, in daß er sich all Schuster mit seinem Werkzeug während der Communion in die Kirche trat und daselbst von dem Altar seine Werkstätte aufschlagen wollte. Er starb 1673, nachdem er noch vorher (1667) einen Dialog über die Würde und den Nutzen der Musik herausgegeben hatte. Mehrere Variationen von seiner Composition enthält die 1683 zu London erschienene „Division Violin.“ — Er hatte 3 Söhne, die alle zu ihrer Zeit berühmte Tonkünstler waren: 1) Jahn C., schrieb schon als Knabe kleine Ballette und einzelne Gesänge und wurde nach dem Tode des Dr. Staggins (im 1608) Kapellmeister der Königin Anna. Als solcher schrieb er Vieles für die Kammer und das Theater, z. B. viele Gesänge, die sich in verschiedenen Sammlungen der damaligen Zeit befinden und von denen auch Hawkins Einiges mittheilt, die Ode auf den Galclien-Tag (Tezt von Congreve), „New Music for opening of the theatre“ etc., die Opern „Rinaldo e Armida“ und „the Judgement of Paris“ (tezter Oper componirte er in Concurrenz mit Weldon und theilte mit diesen den Preis zuerkannten Preis von 200 Guineen) und die Gesänge zu Arfry's Operette „Love Cauzeve.“ Die letzte Zeit seines Lebens brachte er, entfernt von der Welt, zu Kingston in Surrey zu, wo er sich die Zeit mit Angeln vertrieb. — 2) Henry C., war Violinist in der Königl. Kapelle zu Paris, wohin er sich schon frühzeitig von London aus begeben hatte und starb im J. 1749. Von seinen Compositionen sind 12 Sonaten für Violine mit Baßbegleitung bekannt, die 1720 zu Paris erschienen und von Hawkins sehr gerühmt werden. — 3) Thomas C., wurde unter der Leitung seines Bruders Henry, der ihn hatte nach Paris kommen lassen, ein sehr achtungswerther Violinvirtuos, als welchen ihn selbst Händel sehr verehrte; aber als er 1733 nach London zurückgekehrt war, sing er an, einen unordentlichen Lebenswandel zu führen, konnte unsich im Lande nicht mehr erwerb sich seinen Unterhalt durch Spielen in Wirthshäusern u. s. w. und konnte nie überredet werden, eine seinen Fähigkeiten angemessene feste Anstellung anzunehmen.

Echalote, (spr. Eschalott), heißt bei den französischen Orgelbauern ein kleines Stück Pfeifenholz, welches gewissen Orgelpfeifen zum Deckel dient und durch seine stürzende Bewegung den Ton mildert (s. d.) hervorbringt.

Echelen, s. Jalen.

Echelette oder **Claqueboix**, (t. Strohfidel).

Echelle, (franz.), s. Tonleiter.

Echo, s. Musik.

Echo-Fagott ist der Name eines in den dreißiger Jahren unseres Jahrh. in Neapel erfundenen Instruments, auf welchem die menschliche Stimme bis zur vollkommensten Täuschung nachgeahmt werden kann, wie ein Berichterstatter behauptet hat. Weiteres ist darüber weder im übrigen Italien, noch in Deutschland bekannt geworden.

Digitized by Google

Ad (Jean Sébastien, gest. 1772 zu Bruxelles) hat die Fab. d'Ov. und Hor. Sat. illustrirt.

Adam (Adolphe Charles, geb. 1803 zu Paris) ist der Componist der Opern: Le chalet, Le postillon de Lonjumeau, Le brasseur de Preston, Le roi d'Yvetot, Giralda, Si j'étais roi, Le toréador, Le fidèle berger, Le farfadet, Le roi des halles, Le muletier, Le sourd, Le bijou perdu, Le corsaire, Le houssard de Berchini, Cagliostro, Le diable à quatre, Le roi d'Brentford, Le fanal, Le bouquet de violettes, Le roi d'Carotte

ſich immer mehr und mehr. Er ſtarb zu Paris im Auguſt des Jahres 1809. Von ſeinen Compoſitionen ſind Klavierſonaten und eine Menuett mit Variationen, „le Maréchal du Saxe“ betitelt, gedruckt.

Eckelt, Johann Valentin, geb. zu Werningshauſen bei Erfurt um 1680, machte ſich auf Reiſen durch ſein Orgelſpielen bekannt und berühmt, erhielt 1696 die Organiſtenſtelle zu Wernigerode und wurde 1703 als Organiſt der Trinitatiskirche nach Sondershauſen berufen. Hier ſtarb er im J. 1732. Von ſeinen Compoſitionen hat man noch eine Paſſion, mehrere Orgelſtücke und eine Sammlung von geiſtlichen Geſängen mit Begleitung zweier Violinen. Bekannter aber war er als muſikaliſcher Schriftſteller durch ſeine „Experimenta musicae geometrica“, Erfurt 1715; „Unterricht eine Fuge zu formiren“ (1722); „Unterricht, was ein Organiſt wiſſen ſoll.“

Eckersberg, Johann Wilhelm, geb. in Dresden im J. 1762 und geſt. daſelbſt am 31. Auguſt 1821 als Organiſt an der Sophienkirche. Er hat viele Lieder und Geſänge, ſowie Tänze componirt und im J. 1804 iſt auch eine Compoſition der „Glocke“ von Schiller von ihm aufgeführt worden. — Sein Sohn, Eduard E., geb. zu Dresden im J. 1797, iſt, wie er ſelber, ein guter Orgelſpieler und als Organiſt in Neuſtadt-Dresden angeſtellt.

Eckert, Carl Anton Florian, geb. den 7. Decbr. 1820 zu Potsdam, zeigte ſchon von früheſter Jugend an die entſchiedenſten Anlagen zur Muſik und iſt auch ein ganz wackerer Componiſt, Klavier- und Violinſpieler geworden, ohne jedoch die glänzenden Erwartungen zu rechtfertigen, die man allgemein bei ſeinem Auftreten von ihm zu hegen berechtigt war. Eine höhere Stufe nämlich als die einer großen Geſchicklichkeit und Gewandtheit in allen muſikaliſchen Dingen hat er nicht erreicht; zu einer Selbſtſtändigkeit und Eigenthümlichkeit hat er es nicht gebracht und die eigentliche Productivität ſcheint ihm auch verſagt zu ſein. Augenblicklich iſt er k. k. Hofkapellmeiſter in Wien und man rühmt ſein Direktionstalent als ein ſehr bedeutendes. Von ſeinen Compoſitionen ſind anzuführen: die Oratorien „Judith“ und „Ruth“, die Opern: „Wilhelm von Oranien“, „Käthchen“, „der Laborant“, Lieder und Geſänge, Klavierſachen u. ſ. w.

Ecoſſaiſe, (ſpr. Ekoſſähſ'), ſchottiſcher Tanz, eine Tanzmuſik von lebhaftem Charakter in $^2/_4$ Takt, aus 2 Repeiſen von je 8 Takten beſtehend. Früher ſtand die E. meiſtens im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Takt und ihr Charakter war der einer edlen Einfalt und Gemeſſenheit. Dem analog befanden ſich auch in älteren Sonaten Ecoſſaiſen in $^4/_4$ Takt, die die Stelle unſeres heutigen Adagio vertreten.

Edelmann, Johann Friedrich, geb. zu Strasburg den 6. Mai 1749, ſtudirte die Rechte und bildete ſich zugleich zum Klavierſpieler und Componiſten. Später, nachdem er ſchon Doktor der Rechte und Advokat geworden war, gab er die Jurisprudenz ganz auf und widmete ſich ausſchließlich der Muſik. 1782 war er in Paris und ſchrieb für die dortige große Oper „Ariadne dans l'Ile de Naxos“ und den „Acte du Feu“ in dem Ballet „les Élémens“, welche wie ſein geſchmackvolles und fertiges Klavierſpiel ſehr gefielen. Nach dem Ausbruche der Revolution war er wieder in Strasburg und gehörte daſelbſt zu den wüthendſten Schreckensmännern, der viele Opfer, und darunter auch ſeinen Freund und Wohlthäter, den Maire Dietrich, auf's

Digitized by Google

Blutgerüſt ſchickte. Endlich, den 17. Juli 1794, mußte er ſelber unter der Guillotine bluten. — Von ſeinen Compoſitionen ſind gedruckt: Klavierconcerte, Sonaten für Klavier und Violine, Capricen, Klavier-Quartette, eine lyriſche Scene „La Bergère des Alpes“ für Sopran und Baß. — Eine Tochter von ihm war ebenfalls als Klavierſpielerin ſehr geſchätzt und hat auch Einiges für ihr Inſtrument componirt.

Edelmann, Moritz, aus Greifenberg gebürtig, war um 1673 Organiſt zu Halle und wurde 1676 von da nach Zittau als Organiſt und Muſikdirektor berufen, wo er am 6. December 1680 ſtarb.

Eder, Carl Kaspar, geb. in Baiern im J. 1751, ſtudirte die Compoſition unter der Leitung von Lang und Köhler, und wurde in der Kapelle des Churfürſten von Trier als Violoncelliſt angeſtellt. Auf verſchiedenen Reiſen durch Deutſchland hat er ſich mit Erfolg hören laſſen. Man kennt von ihm Concerte, Solo's, Duo's und Trio's für Violoncello; außerdem ſind von ſeinen Sachen nur 2 Sinfonien und 2 Quintetten gedruckt.

Eder, Joſephine, geb. zu Wien im J. 1816, bildete ſich unter Czerny's Leitung zu einer guten Klavierſpielerin aus und ließ ſich als ſolche in mehreren der bedeutendſten Städte Deutſchlands mit Beifall hören. Seit 1836 hat man nichts wieder von ihr gehört und ſie ſcheint ſich aus dem öffentlichen Kunſtleben zurückgezogen zu haben.

Edling, Johann, geb. zu Falken unweit Eiſenach im J. 1754, war ein vorzüglicher Clarinett-Virtuos und gefälliger Componiſt für ſein Inſtrument. Er ſtarb als Herzogl. Weimariſcher Kammermuſikus leider noch in der Blüthe ſeines Lebens, im J. 1786. Außer Concerten für ſein Inſtrument hat er noch mehrere Sinfonien in Manuſcript und die Muſik zu Bertuch's Trauerſpiel „Elfriede“ (die 1790 in Berlin im Klavierauszuge gedruckt worden iſt) hinterlaſſen.

Edlinger, Thomas und Joſeph, Vater und Sohn, waren geſchätzte Lautenmacher in Prag und blühten beſonders um's J. 1720. Des Sohnes Inſtrumenten gab man vor denen des Vaters des Vorzug; vermuthlich hatte ſich Erſterer durch einen längeren Aufenthalt in Italien noch mehr Geſchicklichkeit erworben. Geſtorben iſt Joſeph E. (der Sohn) zu Prag den 30. Mai 1748.

E-Dur iſt diejenige der 24 Tonarten unſres modernen Tonſyſtems, welche als Grundton oder Tonica den Ton E hat und zur Herſtellung ihrer diatoniſchen Scala der Erhöhung (vermittels eines Kreuzes) der Töne f, c, g und d bedarf, die alſo demnach fis, cis, gis und dis heißen. Als äußerliches Kennzeichen dienen die an den Plätzen der genannten Noten vorgezeichneten 4 Kreuze.

Egli, Johann Heinrich, geb. zu Seegräben im Kirchſpiel Wetzikon (Canton Zürich) den 4. März 1742, war einer der bedeutendſten ſchweizeriſchen Tonkünſtler. Erſt in ſeinem 15. Jahre fing er an, Muſik zu treiben und zwar unter der Leitung des Pfarrers Schmiedli in Wetzikon; doch brachte er es bei ſeinem großen angeborenen Talente und eifrigem Fleiße ſchon nach drei Jahren ſo weit, daß er in Zürich als Muſiker angeſtellt werden konnte. In genannter Stadt brachte er ſeine ganze übrige Lebenszeit zu, hauptſächlich ſeine Thätigkeit auf die Compoſition von Kirchengeſängen richtend, die ſich in ſeinem Vaterlande einer großen Popularität erfreuten. Geſtorben iſt er um's J. 1807.

Digitized by Google

Eglin, Raphael, geb. zu Götz von Münchhof im J. 1559, ist bemerkenswerth als Einführer des Kirchengesanges in Zürich, wo er um 1592 als Diakonus am Münster angestellt war. Gestorben ist er zu Marburg am 20. August 1622 als Professor und Doktor der Theologie.

Ehlers, Wilhelm, geb. zu Weimar im J. 1784, wo er auch seine Laufbahn als Opernsänger begann. Um 1809 sang er als schon bewährter Künstler in Wien und 1814 war er als erster Tenorist in Breslau angestellt; bis zum Jahre 1824 sang er noch auf mehreren der bedeutendern Bühnen Deutschlands, entsagte aber dann der Theaterlaufbahn und trat nur hie und da noch in Concerten auf. 1829 war er in Frankfurt a/M. als Direktor einer musikalischen Privatanstalt, kehrte im J. 1831 nochmals als Regisseur der Frankfurter Oper zum Theater zurück und wurde 1834 Mitdirektor der vereinigten Bühnen Mainz und Wiesbaden. Gestorben ist er als Gesanglehrer zu Mainz den 29. November 1845. Er wird als Sänger wie als Darsteller gleich sehr gerühmt und seine Stimme soll von solchem Umfange gewesen sein, daß er eben so gut Bariton- wie Tenorpartien singen konnte.

Ehlert, Louis, ein talentvoller Componist der neuesten Zeit, lebt in Berlin und ist 1825 in Königsberg geboren. Seine Lieder, Klaviersachen, Ouvertüren, Sinfonien enthalten viel Interessantes und Geistreiches.

Ehrenberg, (. . . .), starb 1790 als Kammermusikus in Dessau in der Blüthe seiner Jahre und hat sich in seinen hinterlassenen Compositionen (meist Manuscript) — in weltlichen und geistlichen Gesängen, der Oper „Azakia" u. s. w. bestehend — als ein talentvoller und gebildeter Künstler gezeigt.

Ehrenstein, Wolf von, ein junger, talentvoller Componist, der aber leider blind ist. Er lebt in Dresden und hat namentlich in Liedern mit Klavierbegleitung Hübsches geleistet.

Eichberger, Joseph, ein talentvoller Opernsänger (Tenorist), der seine Laufbahn 1823 begann und 1848 in Königsberg beendete. U. A. war er längere Zeit in Wien und am Leipziger Stadttheater engagirt und sein Fach war das der sogenannten Helden- und Spieltenore. Seine Stimme und sein Darstellungstalent wurden allgemein gelobt, doch warf man seiner Gesangsbildung Unfertigkeit und Mangelhaftigkeit vor.

Eichhorn, Gebrüder, Johann Gottfried Ernst und Johann Carl Eduard, (Söhne des Hofmusikus Johann Paul E. zu Coburg), der Erstere geb. den 30. April 1822 und der Andere den 17. October 1823, machten als violinspielende Wunderkinder auf ihren Kunstreisen durch Europa (von 1829 bis in die Mitte der dreißiger Jahre) ungemeines Aufsehen. Besonders war der ältere Bruder ein ausgezeichnetes Geigentalent und besaß schon in seinem 12. Jahre alle Eigenschaften eines ausgebildeten Künstlers; weniger hervorragend war der jüngere Bruder. Beide fanden eine Anstellung in der Coburger Hofkapelle, doch starb Joh. Gottfr. Ernst schon am 16. Juni 1844.

Eichler, Friedrich Wilhelm, ein tüchtiger Violinvirtuos, geb. 1809 zu Leipzig, machte seine Studien bei Spohr und wurde im J. 1832 erster Violinist am Theaterorchester in Königsberg; seit 1847 lebt er jedoch in London. Als Componist hat er sich nur wenig versucht.

Eichner, Ernſt, einer der berühmteſten Fagottvirtuoſen des vorigen Jahrh., geb. zu Mannheim den 9. Februar 1740. Um 1770 war er in der Herzogl. Kapelle zu Zweibrücken angeſtellt, entwich aber heimlich, als man ihm ſeinen Abſchied verweigerte, und ging nach London, wo er bis zum J. 1773 blieb. Darauf ging er in preußiſche Dienſte und blieb daſelbſt bis an ſeinen Tod, der ſchon im J. 1777 erfolgte. Neben ſeiner großen Virtuoſität beſaß er auch ein gutes Talent zum Componiren und ſeine Sinfonien, Concerte für die gangbarſten Inſtrumente, Quartette, Trio's u. ſ. w. waren ihrer Zeit ſehr geſchätzt. — Seine Tochter, Adelheid E., geb. zu Mannheim im J. 1762, war eine vortreffliche Sängerin mit ſchön gebildeter, umfangreicher Sopranſtimme und ungemeiner Kehlfertigkeit. Sie war 1784 an der Berliner Oper angeſtellt, genoß aber nicht lange der Freude an ihren Triumphen, denn in Folge einer Ueberanſtrengung ſtarb ſie ſchon am 5. April 1787. Sie war auch gute Klavierſpielerin und von ihrem Compoſitionstalent zeugen Lieder, die um's J. 1780 von ihr erſchienen.

Eidenbenz, Chriſtian Gottlob, ſtarb zu Stuttgart am 20. Auguſt 1799 im 37. Jahre ſeines Alters als Herzogl. würtembergiſcher Hofmuſikus und ſtand zu ſeiner Zeit als Componiſt in Anſehen. Beſonders geſchätzt waren ſeine Balletmuſiken. Gedruckt ſind von ihm Klavierſachen, Flötenduo's und Lieder.

Eigentliche Kadenz, ſo viel wie vollkommene Kadenz, vollkommener Tonſchluß.

Eigentlicher Dreiklang, ſo viel wie vollkommener, reiner Dreiklang.

Eigentliche Fuge, ſo viel wie eine ſtreng gearbeitete Fuge.

Eilen iſt eine Manier des Vortrags, welche darin beſteht, daß das Zeitmaß eines Muſikſtückes allmählig beſchleunigt wird. Bei den Darſtellungen drängender Empfindungen, ſtürmiſcher Leidenſchaftlichkeit, kann das Eilen ſehr zweckmäßig angebracht werden; fehlerhaft und unzweckmäßig iſt es aber, wenn es, wie ſo häufig geſchieht, aus Mangel an Taktfeſtigkeit oder an techniſcher Sicherheit hervorgeht. Die italieniſchen Benennungen, mit denen der Componiſt das Eilen vorſchreibt, ſind accelerando und strigendo (ſ. d.). Den Gegenſatz zum Eilen bildet das Zögern, Retardiren (ſ. d.).

Einert, Carl Friedrich, geb. 1798 zu Lommatſch in Sachſen, kam in ſeinem zwölften Jahre nach Leipzig auf die Thomasſchule, wo er unter Schicht mit vielem Fleiße Muſik ſtudirte und ſpäter unter Friedrich Schneider's Leitung insbeſondere ſich zum Orgelſpieler ausbildete. Dabei hatte er auch eine beſondere Vorliebe für den Contrabaß gefaßt und nahm auf dieſem Inſtrumente Unterricht bei Wach, welcher am Leipziger Orcheſter angeſtellt war. 1820 ging er als Muſiklehrer einer gräflichen Familie nach Polen und 1821 kam er nach Warſchau, wo er alsbald die Organiſtenſtelle an der lutheriſchen Kirche erhielt und vom Kapellmeiſter Kurpinski am Theaterorcheſter als Contrabaſſiſt angeſtellt wurde. Geſtorben iſt er am 25. December an der Lungenſucht, den Ruf eines würdigen, kenntnißreichen Muſikers hinterlaſſend.

Eingang, ſ. Introduction.

Eingelegt heißt ein zu einem größern auszuführenden Muſikwerke nicht gehöriges Tonſtück, welches zwiſchen den Sätzen oder einzelnen Nummern des erſtern vorgetragen

Digitized by Google

(eingeſchoben, eingelegt) wird. Beſonders legen Sänger und Sängerinnen, welche glänzen wollen, in einer Oper, deren einzelne Partien ihnen weniger Gelegenheit dazu darbieten, gern fremde Arien ein. Daß dies nicht immer mit Beachtung der gehörigen Discretion und des Charakters der ganzen Oper geſchieht, iſt leider eben ſo wahr, als es häufig iſt.

Eingeſtrichen nennt man die dritte Oktave unſers Tonſyſtems, die Contra-Töne abgerechnet. Dann nennt man auch wohl die Achtelnoten eingeſtrichene Noten, weil ſie nur einen Querſtrich (Fuß, Balken) an ihrem Stiele haben.

Eingreifen der Hände beim Pianofortеſpielen heißt das Verfahren, mit einer Hand einzelne oder mehrere gleichzeitige Töne ſpielen, die in den Räumen zwiſchen den Tönen liegen, welche mit der andern Hand angegeben werden. Beide Hände kommen hierbei ſo übereinander zu liegen, daß die eingreifende die andere, welche in der Regel ihre Stellung im Weſentlichen nicht oder nur wenig verändert, bedeckt. Welche von beiden Händen die eingreifende ſei, und welche die ſtillſtehende, erſieht man leicht aus dem Zuſammenhange und der Figur der Noten, welche letztere meiſt für die rechte Hand nach oben und für die linke nach unten geſtielt ſind. In zweifelhaften Fällen pflegt der Componiſt zu den Noten der eingreifenden Hand die Bemerkung sopra (oben) zu ſetzen, oder nur als Verdeutlichung die Bezeichnung M. D. oder bloß D. (Mano destra, rechte Hand) und M. S. oder S. (Mano sinistra, linke Hand) beizufügen.

Einhängeloch nennen die Klavierinſtrumentenbauer 1) die Schleife an dem einen Ende der Saite, womit dieſelbe an den kleinen Stift gehängt iſt, und 2) das Loch in der Taſte, wo dieſelbe auf dem ſogenannten Wagebalken (ſ. d.) ruht, und von einem, gewöhnlich aus ſtarkem Eiſen- oder Meſſingdrath verfertigten, in das Einhängeloch eingreifenden Stift dermaßen feſtgehalten wird, daß ſie ſich nicht anders aus ihrer beſtimmten Lage begeben kann, als auf- und abwärts zum nöthigen Anſchlagen der Saite ſich bewegen. In beiden genannten Fällen werden die Stifte Einhängeſtifte genannt.

Einhängeſtifte, ſ. vorhergehenden Art.

Einicke, Georg Friedrich, geb. den 16. April 1710 zu Hohlſtedt in Thüringen, wo ſein Vater, der ihn auch zuerſt in der Muſik unterrichtete, Cantor und Organiſt war; ſpäter, während ſeiner Studien auf der Univerſität zu Leipzig, bildete er ſich unter Bach und Scheibe zum gründlichen Muſiker aus. Nach ſeines Vaters Tode erhielt er zunächſt deſſen Stelle, dann wurde er 1746 als Cantor und Muſikdirektor nach Frankenhauſen berufen und endlich im J. 1757 kam er in gleicher Eigenſchaft und zugleich als Lehrer am Gymnaſium nach Nordhauſen, wo er den 20. Febr. 1770 ſtarb. Er ſchrieb Klavierconcerte, Sinfonien, mehrere Jahrgänge Feſttags-Kirchenmuſiken, eine große Menge Gelegenheits-Cantaten u. ſ. w., von allen dieſen Sachen iſt jedoch nur ſehr Weniges gedruckt.

Einklang, die vollkommene Uebereinſtimmung zweier Töne von gleicher Höhe und Tiefe. S. Unisonus.

Einlagen, ſ. Eingelegt.

Einleitung, ſ. Introduction.

Einſaiter, ſ. Monochord.

Digitized by Google

Einſchnitt, ſ. Cäſur, Abſatz und Abſchnitt.

Einſetzen, ſ. zunächſt Eintreten; dann bedeutet es auch in der Orgelpedal-Applikatur das Wechſeln der Füße auf einer und derſelben Pedaltaſte, jedoch mit dem Zuſatze, daß dabei der Ton ununterbrochen fortklingen, oder von dem einſetzenden Fuße jedesmal wiederholt angegeben werden ſoll. Einige Orgelſpieler nennen dies letztere Verfahren auch Nachrücken, obwohl dieſer Ausdruck mehr für das erſtere paßt.

Einſingen iſt ſowohl die Uebung eines Einzelnen zur Erlangung gehöriger Feſtigkeit und Sicherheit im Geſange, als auch das fleißige Zuſammenüben mehrerer Singenden zu genauem und richtigem Vortrage von Geſangſtücken.

Einſpielen. Man gebraucht dieſen Ausdruck in ſubjektiver und objektiver Bedeutung. Subjektiv, in Bezug auf den Spieler, wird darunter verſtanden 1) das Beſtreben, durch fleißige Uebung ſich an ein beſonderes Inſtrument, oder an eine eigenthümliche Spielart zu gewöhnen; 2) die Kunſt, im Verein mit Anderen ein Tonſtück nach Maßgabe des Verhältniſſes einer einzelnen Stimme zu dem Ganzen gut, präcis und in richtiger, allſeitig vollkommen harmoniſcher Uebereinſtimmung vorzutragen. Auch in Beziehung auf allgemeine Uebung, die zum Concertſpiel fähig macht, pflegen die Virtuoſen den Ausdruck eingeſpielt zu gebrauchen. — Objektiv, in Beziehung auf das Inſtrument, bedeutet E., wenn durch fleißigen und zweckmäßigen Gebrauch dem Ton das Ungleichartige, Rauhe u. ſ. w., welches dieſem eigen iſt, ſo lange das Inſtrument noch neu iſt, genommen wird. (In dieſer Beziehung ſ. auch Ausblaſen, Ausſpielen.)

Einſtimmen, ſ. Accordiren.

Einſtimmig heißt jede für eine einzelne Stimme, oder ein einzelnes Inſtrument beſtimmte Muſik, und jeder für eine einzelne Stimme geſchriebene Satz auch dann noch, wenn er im Einklang oder in der Oktave (all' unisono, all' ottava) begleitet wird. In der Kunſtſprache bedient man ſich für E. des Ausdrucks „homophoniſch."

Einſtudiren, eine Geſangpartie, oder ein Inſtrumentalſtück, auch eine einzelne Paſſage, Stelle u. ſ. w. ſo einüben, daß ſie mit der nöthigen Vollendung ausgeführt werden könne.

Eintreten, Eintritt bedeutet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrſtimmigen Muſik eine jede Stimme nach vorhergegangenen Pauſen zu ſingen oder zu ſpielen anfängt; am öfterſten kommt dieſer Ausdruck bei Fugen oder überhaupt bei einer im kanoniſchen Style geſetzten Muſik vor, weil hier gewöhnlicher als ſonſt die ſämmtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, ſondern eine nach der andern eintritt.

Eintretungs- oder **Eintrittszeichen**, ſ. Wiederholungszeichen.

E-is, (franz. Mi dièse) heißt der durch ein Kreuz erhöhete Ton E, oder die ſechſte Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter.

Eiſenhofer, Franz Xaver, ausgezeichnet beſonders als Liedercomponiſt, geb. den 29. November 1783 zu Ilmmünſter in Oberbaiern, lebt gegenwärtig als Studienrektor und Profeſſor in Würzburg. Er erhielt ſchon früh Unterricht im Violinſpielen und Singen, und als er in ſeinem elften Jahre in dem Benedictinerkloſter Scheiern auf's Seminar kam, unterwies ihn ein Pater Marianus ein wenig im Generalbaß und ſah die Compoſitionsverſuche durch, die er ſchon damals machte.

Digitized by Google

Später, als er schon Candidat war, erhielt er gründlichen Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkt von dem als Theoretiker berühmten Hof-Klaviermeister Grätz. Besonderer Beliebtheit erfreueten sich vor einigen Jahrzehenden seine Lieder für 3 und 4 Männerstimmen, zu denen er, wie zu vielen seiner Cantaten, meist die Texte auch selber dichtete.

Eisenhuet, Thomas, ein Componist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., war anfangs Musikdirektor beim Fürsten zu Kempten (um 1776), und zuletzt regulirter Chorherr des Klosters zum heiligen Georg in Augsburg. Seine Werke bestehen in vielen mehrstimmigen Concerten, die er unter dem Titel „Harmonia sacra" herausgab (Augsburg 1675), in Antiphonien, Messen, Offertorien und endlich in einem theoretischen Werke: „Musikalisches Fundament", das mehrere Auflagen erlebte.

Eisenvioline, s. Nagelharmonika.

Eiser, Anton, geb. zu Prag im J. 1800, kam als Knabe in das Conservatorium der genannten Stadt und verließ dasselbe nach sechsjährigen eifrigen Studien als guter Musiker und besonders als tüchtiger Flötist. Seine erste Anstellung erhielt er im J. 1832 in Gratz als erster Flötist; doch gab er diese schon nach einem halben Jahre wieder auf und wurde Lehrer am Conservatorium seiner Vaterstadt und zugleich erster Flötist am ständischen Theater. Viele gute Schüler, die er gebildet, zeugen von seiner Lehrtüchtigkeit. Componirt hat er Mehreres, doch ist nur Weniges in weitern Kreisen bekannt geworden.

Eisert, Johannes, Violoncellist in der Königl. Kapelle in Dresden, war ein achtungswerther Virtuos auf seinem Instrument, ohne jedoch großes Aufsehen gemacht zu haben; geb. ist er im J. 1775 in Georgenthal. — Sein Sohn, Johann E., geb. 1810 in Dresden, und daselbst Hoforganist, bildete sich in Wien zu einem gründlichen Tonkünstler und ungemein fertigen Orgelspieler. Von seinen Compositionen für sein Instrument sind besonders die Fugen als kunstvoll und doch melodisch hervorzuheben.

Eisfeld, Theodor, geb. 1816 in Wolfenbüttel, studirte unter Carl Müller in Braunschweig Violine und bei Reissiger in Dresden die Composition. 1840 war er in Wiesbaden Kapellmeister, ging von da nach Paris und war 1843 Orchesterchef der „Concerts Vivienne". Später bereiste er Italien und machte daselbst Gesangsstudien; seit 1848 lebt er als geachteter Musiker in New-York.

Eisner, Carl, einer der bedeutendsten Waldhorn-Virtuosen der neuern Zeit, geb. 1796 in Sachsen, ging früh nach Rußland und war über zehn Jahre in der Petersburger Hofkapelle als Kammermusikus angestellt. 1836 nahm und erhielt er seinen Abschied mit Pension und machte eine größere Kunstreise; auf derselben kam er auch nach Dresden und wurde gleich nach seinem ersten Auftreten als erster Hornist in der Königl. Kapelle angestellt. Auch von Dresden aus machte er noch sehr erfolgreiche Kunstreisen. Sein Ton war eben so schön als seine Fertigkeit in Passagen ausgezeichnet genannt werden muß. Auch hat er mehrere Compositionen für sein Instrument herausgegeben, die von Talent zeugen.

Eisrich, Carl Traugott, geb. zu Baireuth um 1776, lebte als Musikdirektor in Riga und war ein fertiger Violin- und Klavierspieler, sowie auch beachtenswerther Liedercomponist.

Digitized by Google

Ekbole, (lat. Projectio), ein Verſetzungszeichen der alten griechiſchen Muſik, welches den Ton um 5 Viertelstöne oder Dieſen erhöht.

Ekhart, Franz Joſeph, geb. zu Teplitz um 1735, war ſchon als Knabe ein fertiger Klavierſpieler und bildete ſich ſpäter unter der Leitung ſeines Vaters zu einem vortrefflichen Orgelſpieler. Er lebte längere Zeit in Rom, wo er an der Baſilika St. Peter als Organiſt angeſtellt war und vom Pabſt Clemens XIV. auch als Harfenſpieler ſehr geſchätzt und begünſtigt wurde. Auch waren in Italien ſeine Compoſitionen ſehr angeſehen, von denen aber Nichts gedruckt iſt und auch in Deutſchland in Abſchriften nicht bekannt wurde.

Eklysis, (lat. Dissolutio), ein Verſetzungszeichen der alten griechiſchen Muſik, welches den Ton um drei Viertelstöne erniedrigte.

Ekmele war bei den Griechen das, was wir den Sprachton nennen, und daher Ekmeleia die Modifikation der Stimme zur Hervorbringung der Sprachtöne.

Elates, ſ. Stimmkrücke.

Élémens métriques, (ſpr. Elemang metrik') nennen die Franzoſen die Taktglieder.

Eler, André, geb. im Elſaß um 1764, kam ſehr jung nach Paris und machte ſich durch einige gute Compoſitionen für Blasinſtrumente bekannt. Er verſtand nicht die Kunſt, ſich zu pouſſiren und in der Welt geltend zu machen und lebte daher meiſtentheils in ſehr kümmerlichen Verhältniſſen, die ſich erſt im J. 1816 etwas verbeſſerten, als er bei der neuen Organiſirung des Conſervatoriums zum Profeſſor des Contrapunkts an dieſer Anſtalt ernannt wurde. Doch leider war es ihm nicht vergönnt, ſich lange ſeines günſtigern Schickſals zu freuen, denn ſchon am 21. April des Jahres 1821 ſtarb er. — Von ſeinen Compoſitionen ſind zu nennen die Opern: „Apelle et Campaspe", „l'habit du chevalier de Grammont" und „la forêt de Brama" (welche letztere aber nicht aufgeführt worden iſt), Streichquartette und Trios, eine Ouvertüre für Harmoniemuſik, Trios und Quartette für Blasinſtrumente, ein Hornconcert u. ſ. w. — In den letzten Jahren ſeines Lebens war E. faſt fortwährend damit beſchäftigt, Compoſitionen der berühmteſten Meiſter des 16. Jahrhunderts in Partitur zu ſetzen und aus alten Sammlungen zu excerpiren. Die ſieben eng geſchriebenen Folio-Bände, die er auf dieſe Art zuſammengebracht hat, ſind von der franzöſiſchen Regierung für die Bibliothek des Conſervatoriums erworben worden und unter dem Namen der „Collection Eler" bekannt.

Elford, Richard, ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter Tenoriſt in England, war als Knabe in dem Chor der Kirchen zu Lincoln und Durham und erhielt auch da ſeine muſikaliſche Erziehung. Später ging er auf's Theater; aber ſeine kleine dicke Figur war ſo unpaſſend für die Bühne, daß man ſie ſogar nicht über ſeine wundervolle Stimme vergeſſen konnte. Daher entſagte er bald der Bühnen-Carriere und trat in die Königl. Kapelle. Die berühmteſten engliſchen Componiſten der damaligen Zeit ſetzten eigens Tonſtücke für ihn (z. B. Weldon 6 Anthems für eine Singſtimme) und Hawkins verſichert, daß er im ausdrucksvollen Vortrag unübertrefflich geweſen ſei.

Elimos war der Name einer alten phrygiſchen Flöte, die aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Digitized by Google

Elleviou, (fpr. Ellewiuh), Jean, ein berühmter und ausgezeichneter Sänger an der pariser komischen Oper, geb. den 14. Juni 1769 zu Rennes. Sein Vater, Militärchirurg daselbst, bestimmte ihn zum Arzte; allein der junge Mensch fühlte einen unwiderstehlichen Drang nach Musik und dem Theater. So trefflich er denn nachdem er einige Male auf Privattheatern sich mit Erfolg versucht hatte) beinlich nach Paris und wurde hier von dem Director des Theaters von la Rochelle engagirt; der Vater aber ließ ihn verfolgen, nach seiner Heimath zurückbringen und sperrte ihn hier ein. E. erhielt seine Freiheit nur gegen das Versprechen wieder, zu seinen frühern wissenschaftlichen Studien zurückzukehren; doch gestattete man ihm, dieselben in Paris zu vollenden. Hier ging er aber bald wieder zum Theater und zwar zur Gesellschaft der Comédie-italienne, wo er am 1. April 1790 in der Rolle des Sedaine'schen der Oper dieses Namens von Monsigny debütirte; man hielt nämlich seine noch unentwickelte Stimme für einen Bariton. Schnell bildete er sich aus, man erkannte in ihm einen schönen Tenor, und 1792 sang er zum ersten Male als solcher in Dalayrac's „Philippe et Georgette". Der Beifall war stürmisch. — Bis jetzt hatte sein Talent der Bühne entgegen worden; er mußte als Rekrut in den Heeren der jungen Republik zu Felde ziehen. Indessen gelang es ihm durch Vermittelung eines befreundeten Offiziers, bald wieder nach Paris zurückzukehren. Hier vervollkmte er sich in politische Handel und flüchtete in Folge derselben nach Strassburg, wo er mehrere Vorstellungen auf der Bühne gab und ruhig und ungestört in seiner Kunst große Fortschritte machte. — Sobald in Paris jene Händel vorgefallen waren, eilte er wieder dahin und ward triumphirend empfangen. Seine Stimme, obwohl nicht übermäßig stark, war rein, toner, metallen gewordem, zugleich aber biegsam und leicht anzusprechend. Man konnte sich dazu ein schönes Gesicht, eine schöne Figur, ein ausgezeichnet Spiel und man wird begreifen, daß er der Liebling des Publikums, insbesondere auch der Günstling der Frauen war. Doch zeigte er sich auch als muthigen, ehrliebenden Mann. Ein gewisser Feiser hatte sich ein Opernbuch gemacht, und obwohl das Stück Beifall fand, erklärte E. nach der ersten Vorstellung, er werde nicht wieder darin auftreten. Der Autor fand sich darüber beleidigt und schickte den Sänger eine Herausforderung, der sie auch annahm; Feiser, der den ersten Schuß hatte, fehlte, E. aber ward ihm mit den Worten: „Wenn ich Sie todtschieße, so würde Ihr Stück deshalb nicht weniger schlecht sein!" die Pistole vor die Füße und entfernte sich. — Als man im J. 1800 die Theater Feydeau und Favart vereinigte, wurde E. einer der fünf Administratoren der Gesellschaft. In dieser Stellung machte er sich besonders um Gluck's Werke verdient, welche durch Mehul und Cherubini etwas in den Hintergrund gerathen waren, durch E. aber, der gewöhnlich die Hauptrolle darin sang, zu neuen Ehren gebracht wurden. Namentlich gilt dies von dem „Richard Löwenherz". Mehul schrieb für ihn seinen „Joseph". — Inzwischen hatte E. eine reiche Heirath gethan und wollte sich, da man ihn zur Erhöhung seines Gehalts auf 40,000 Franken abschlug, auf seine Besitzung im Rhone-Departement zurückziehen. Doch ließ er sich diesmal noch zum Bleiben bewegen und wurde mehr und mehr das Idol des Publikums, welch Martin die einzige Stütze der Opera-comique. Bald aber erwachte in ihm der Wunsch, sich zurückzuziehen, mit erneuter Stärke. Die Einnahme, die er hatte als festen Gehalt, theilte als Antheil am Ge-

winne von dem Theater bezog, belief ſich auf 84,000 Franken jährlich; ſtatt deſſen verlangte er nun — wie wenigſtens ſeine Freunde erklärten, nur um einen Vorwand zum Abgange zu haben — 120,000 Franken jährlich; dies ward abgelehnt und ſo nahm E. am 10. März 1813 in Monſigny's „Felix" und Dalayrac's „Adolph und Clara" Abſchied von dem Publikum. Er zog ſich auf ſein Gut Roncières bei Tarare im Rhone-Departement zurück und lebte hier im Schoße ſeiner Familie, geachtet von allen ſeinen Umgebungen, beſchäftigt mit der Cultur des Bodens wie der dortigen Landleute. 1815 errichtete er beim Einmarſch der Verbündeten ein Freicorps zur Vertheidigung der Rhone, welches er auch ſelbſt commandirte. — Später wurde er zum Mitgliede des General-Conſeils für ſein Departement ernannt und empfing den Orden der Ehrenlegion. — E. war ein Glückskind; nur Eins iſt ihm in ſeinem Leben entſchieden mißlungen: der Verſuch, mit dem Lorbeer des Sängers und Schauſpielers auch den des Dichters zu vereinen. 1805 ſchrieb er das Buch der Oper „Delia und Verdikan"; es fiel gänzlich durch, obwohl Berton die Muſik dazu geſetzt hatte. Auch an dem Buche zur Oper „die Herberge von Bagnères" nahm er Theil; das Stück gefiel zwar, aber nur durch Catel's Muſik; nach Fétis hat er auch den Text zum „Vaisseau amiral" verfaßt. — Schnell und unerwartet ſtarb E. am 6. Mai 1842 zu Paris, wohin er, wie er von Zeit pflegte, eine Reiſe gemacht hatte.

Ellipſe (lat. Ellipsis) wird in der Muſik zunächſt ganz im Allgemeinen in wörtlicher Bedeutung — alſo für Auslaſſung (ſ. d.) — gebraucht; dann verſteht man jedoch insbeſondere darunter die Auslaſſung der Diſſonanz-Auflöſung, oder die Uebergehung derſelben durch das Eintreten oder Einſchalten einer ganz andern Harmonie als diejenige iſt, in welcher allein nur die Auflöſung der vorhergehenden Diſſonanz enthalten ſein könnte. Man nennt dieſes Verfahren auch wohl die elliptiſche oder katachreſtiſche Auflöſung (vom griech. κάταχρησις, unrechtmäßiger Gebrauch, Mißbrauch.)

Ellmenreich, (auch zuweilen Elmenreich geſchrieben), Johann Baptiſt, ein vorzüglicher Baßſänger, geb. 1770 in Neubreiſach und im März 1792 zuerſt in Frankfurt a/M. engagirt. Hier blieb er bis zum J. 1800, gab dann Gaſtrollen in Weimar, Leipzig, Caſſel und Amſterdam und befand ſich 1801 in Paris, wo er namentlich in italieniſchen Intermezzi, die er auf dem Theater der Opera buffa vortrug, viel Glück machte. Im J. 1802 war E. bei der deutſchen Operngeſellſchaft engagirt, die der Theaterunternehmer Haſelmayer aus Stuttgart zuſammengebracht hatte und die ihre Vorſtellungen auf dem Theater der Porte St. Martin, unter dem Namen „Théâtre Mozart" gab. Doch ſcheiterte das Unternehmen ſchon nach Verlauf eines Monats, und E., nachdem er eine Zeitlang mit dem Klavierſpieler Wölffl gereiſt war, wandte ſich nun nach London, wo er ſich aber meiſt nur in Privatcirkeln hören ließ, was ihm aber gut bezahlt wurde. Von London aus ging er wieder nach Paris, wo er noch bis zum Herbſt des Jahres 1803 blieb; dann wandte er ſich wieder nach Deutſchland, gab bis zum J. 1807 in verſchiedenen Städten Gaſtrollen und wurde in genanntem Jahre in München als Kammerſänger angeſtellt. Nach dieſer Zeit aber hat man weiter Nichts von ihm gehört. — E's. Stimme war ſchön klingend, biegſam, und hatte den bewundernswerthen Umfang vom Contra-B bis zum eingeſtrichenen g. Auch hat er componirt und von ſeinen Sachen ſind die bekann-

Digitized by Google

teſten: „der Rechenmeiſter Amor", Ged. von Blumauer, für eine Baßſtimme mit Begleitung des Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello; die Arie „Schöne Mädchen, wer Euch trauet" mit Pianofortebegleitung; die Arie „das Leben iſt ein Würfelſpiel" für eine Baßſtimme mit Orcheſterbegleitung.

Elmenhorſt, Heinrich, geb. zu Parchim in Mecklenburg am 19. October 1632, ſtudirte in Leipzig und Wittenberg Theologie, wurde 1660 in Hamburg zuerſt Diakonus an der Catharinenkirche, dann 1673 Archidiakonus und 1697 Paſtor am Spital St. Jobi, als welcher er am 21. Mai 1704 ſtarb. Er hat herausgegeben: Geiſtliches Geſangbuch mit Francken's muſikaliſcher Compoſition; Dramatologia antiquo-hodierna etc., Hamburg 1688, worin er ſich als aufgeklärter Mann zeigt und das Theater gegen die Vorwürfe der Sündhaftigkeit in Schutz nimmt; dann hat er auch die „geiſtlichen Opernſpiele" (wie er ſie nennt), „Michael und David" und „Charitine" gedichtet.

Eloy, ein Contrapunktiſt, der wahrſcheinlich zu Ende des 14. Jahrhunderts gelebt hat und ein Franzoſe geweſen zu ſein ſcheint. Es exiſtirt von ihm in dem Archiv der päbſtlichen Kapelle eine Meſſe „Dixerunt Discipuli", aus der Kieſewetter in ſeiner „Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen oder unſerer heutigen Muſik" das Kyrie und Agnus Dei mitgetheilt hat.

Elsberger, (von Gerber Elsperger genannt), Johann Chriſtoph Zacharias, geb. zu Regensburg im J. 1736, war anfangs Cantor an der lateiniſchen Schule zu Sulzbach und endlich geheimer Sekretär daſelbſt, als welcher er am 1. Februar 1790 ſtarb. Er hat mehrere Jahrgänge Kirchenmuſiken componirt, die ihrer Zeit geſchätzt waren; dann gab es auch von ihm Klavierſonaten, Sinfonien und eine Oper „der Barbier von Sevilla". Jetzt ſieht man nur ſehr ſelten noch Etwas von allen dieſen Sachen.

Elsner, Joſeph, geb. zu Grottkau in Schleſien am 1. Juni 1769, wo ſein Vater Tiſchler war, aber auch Klaviere, Harfen und andere muſikaliſche Inſtrumente verfertigte. Joſeph wurde 1781 auf die lateiniſche Schule nach Breslau gethan und hier ſeiner ſchönen Stimme wegen als Diskantiſt an der Dominikanerkirche aufgenommen; ſpäterhin wirkte er auch fleißig an der Oper als Violiniſt und Sänger mit und dies gab ſeiner Neigung zur muſikaliſchen Kunſt immer mehr Nahrung, ſo daß er endlich die Medicin, die er zu ſtudiren angefangen, ganz aufgab und ſich ausſchließlich der Muſik widmete. Dies geſchah in Wien, wohin er ſich von Breslau aus begeben hatte; er ſuchte den Umgang bewährter Künſtler, um von ihnen zu lernen, ſtudirte eifrig gute Werke und ſetzte ſeine Compoſitionsverſuche, die ihm ſchon in Breslau Beifall und Aufmunterung eingetragen hatten, fleißig fort. Im Herbſt 1791 ging er nach Brünn, wo er als Violiniſt angeſtellt wurde und 1792 berief man ihn als Muſikdirector nach Lemberg, wo er bis 1799 blieb und u. A. die polniſche Oper „die Amazonen," die Muſik zu mehreren polniſchen Dramen, Sinfonien, 8 Streichquartette, Cantaten, Entreaktmuſiken u. ſ. w. componirte. 1793 kam er als Theatermuſikdirector nach Warſchau und verwaltete dieſes Amt bis zum J. 1821; inzwiſchen hatte er eine Reiſe nach Paris gemacht und dort mehrere ſeiner Compoſitionen hören laſſen und herausgegeben; auch wurde beſonders auf ſeinen Betrieb im J. 1815 ein Verein errichtet, der den Zweck hatte, Muſiklehrer für Schulen, Organiſten u. ſ. w. zu bilden,

Digitized by Google

und der nachher in das Conſervatorium aufging, welches im J. 1821 in Warſchau errichtet wurde, und zu deſſen Direktor E., nachdem er das Theater verlaſſen hatte, erwählt wurde. Unausgeſetzt zu Nutz und Frommen der Kunſt thätig lebte der würdige Mann bis zum 18. April des Jahres 1846. — Seine ſehr zahlreichen Compoſitionen ſind ungefähr im Style Simon Mayr's und Paër's gehalten, alſo leichtfaßlich und klar, und beſtehen in etwa 20 polniſchen Opern, einigen Melodramen, Balletten, mehreren Einlagſtücken, Cantaten, ſehr vielen Kirchenſtücken aller Art, Sinfonien, Quartetten, Klavierſachen, Concerten für verſchiedene Inſtrumente, vielen Geſangsſachen u. ſ. w.

Elſt, Johann van der, ein Auguſtinermönch in Gent, Sprößling einer adligen Familie und geb. im Schloſſe Meulenakers in Brabant zu Anfang des 17. Jahrhunderts, kam in ſeiner Jugend nach Frankreich und ſtudirte dort die Muſik. In ſein Vaterland zurückgekehrt, beſchäftigte er ſich noch eifrig mit der Muſiktheorie, erfand eine neue Notirungsart, welcher er die ſchwarze Notation des 14. Jahrh. zu Grunde legte, und ſchlug für die Solmiſation eine neue Notenbenennung vor, nach der nur für die ſogenannten natürlichen oder urſprünglichen Noten die Namen ut, re, mi, fa u. ſ. w. beibehalten, die mit Kreuzen verſehenen (erhöheten) Noten aber it, ri, fi, ſil, li und die durch b erniedrigten ra, ma, ſal, le, ſa genannt werden ſollten. Die Prinzipien dieſer ſeiner neuen Methode entwickelte er in dem Schriftchen: Notae augustinianae sive musices figurae seu notae novae concinnendis modulis faciliores, tabulatis organicis exhibendis aptiores, Gent 1657. Man hat ferner von E. noch einen Traktat in flämiſcher Sprache: „Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musicke," Gent 1662, darin er ſein oben angeführtes Syſtem reproducirt.

Elvezio, Ludovico, iſt der italieniſche Name des Ludwig Senfl (ſ. d.)

Elwart, Antoine Elie, geb. den 18. November 1808 zu Paris, konnte ſeiner ſchon ſehr frühzeitig erwachenden Neigung zur Muſik der Dürftigkeit ſeiner Eltern wegen nur in ſehr geringem Maße nachhängen und mußte, nachdem er in ſeinem 13. Jahre die Schule verlaſſen hatte, ſich dem Kiſtenmacher-Handwerk widmen. Ueberdrüſſig dieſer Beſchäftigung und ſeinem Hange zur Muſik folgend, verließ er ſeinen Meiſter und brachte es auf Grund einigen Violin-Unterrichtes, den er ſchon früher von dem Vater des bekannten Ponchard erhalten hatte, durch anhaltenden Fleiß ſo weit, daß er in ſeinem 15. Jahre in einem pariſer Orcheſter als zweiter Violiniſt angeſtellt werden konnte. Durch eine Meſſe, die er, ohne Anleitung in der Compoſition erhalten zu haben, in ſeinem 16. Jahre verfertigt hatte, zog er die Aufmerkſamkeit Reicha's auf ſich und dieſer übergab ihn der Leitung einer ſeiner beſten Schülerinnen, der Madame de St. Urſule, die ihn zu einem guten Harmoniſten bildete. Ungefähr um 1829 erhielt er Unterricht von Leſueur und ließ ſich in's Conſervatorium aufnehmen, wo er 1830 den erſten Preis davon trug; auch vom Inſtitut de France erhielt er in den Jahren 1831 und 1832 den zweiten und den großen Preis für Compoſition. Mit dem letztern iſt bekanntlich das Stipendium für eine mehrjährige Reiſe in's Ausland verbunden, und E. begab ſich daher nach Italien, wo er in Rom eine Meſſe, den größten Theil einer italieniſchen Oper und eine Trauerſcene „Omaggio alla memoria di Vincenzo Bellini," welche im Theater Valle im November

Digitized by Google

des Jahres 1835 aufgeführt wurde, componirte. 1836 nach Paris zurückgekehrt, fand er daſelbſt am Conſervatorium eine Anſtellung als Profeſſor-Adjunct in Reicha's Klaſſe. Seit dieſer Zeit hat er manches Gute, namentlich mehrere Meſſen, andere Chorſachen, Unterrichtswerke u. ſ. w. herausgegeben. Auch als muſikaliſcher Schriftſteller iſt er in mehreren pariſer Zeitungen aufgetreten und hat auch eine Biographie des Sängers Duprez verfaßt.

Embaterion oder **Enoplion**, ein Kriegslied der Spartaner, unter deſſen von Flötenſpiel begleiteter Abſingung ſie taktmäßig vorwärts ſchritten und den Feind angriffen. Solche in die Klaſſe der Embaterien gehörige Lieder dichteten z. B. Tyrtäus und Alkman.

Embouchure, ſ. Anſatz.

Emmeleia hieß bei den Griechen die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Singtöne; auch wurde darunter die Melodie eines gewiſſen bei den Tragödien gebräuchlichen Tanzes verſtanden, über deſſen Beſchaffenheit jedoch nähere Nachrichten fehlen.

Emmert, Joſeph, geb. zu Kitzingen in Franken am 27. November 1732, wurde gegen 1760 ſeiner vortrefflichen muſikaliſchen Kenntniſſe und Verdienſte in der Compoſition wegen als Schulrector nach Schillingsfürſt berufen, um daſelbſt die Muſik durch Bildung junger Künſtler in Aufnahme zu bringen. 1773 erhielt er die Stelle als Rector der lateiniſchen Schule zum h. Burkhardt und als Chordirector der Univerſität zu Würzburg. Gegen 1790 nahm er ſeinen Abſchied mit dem Titel eines Kapellmeiſters, unter dem Verſprechen jedoch, alle Jahre eine gewiſſe Zeit noch der weitern Vervollkommnung der dortigen Muſik zu widmen. Er componirte viele lateiniſche und deutſche Meſſen, Vespern, Miſerere's, Te Deum, die Opern „Eſther", „Judith", „Semiramis", „Tomyris", „Eberhard" und das Singſpiel „die geopferte Unſchuld"; ferner eine große Anzahl Kirchenſtücke und Choräle, von welchem Allen nur ein Te Deum, eine Pſalmodie, eine Sammlung Meßlieder und ein Choralbuch (zu dem 1800 erſchienenen neuen Würzburgiſchen Geſangbuche) gedruckt worden iſt. Er ſtarb zu Würzburg den 20. Februar 1809. — Sein Sohn und Schüler, Adam Joſeph E., geb. zu Würzburg den 24. December 1765, widmete ſich zwar nicht vorzugsweiſe der Muſik, hat jedoch als Salzburgiſcher Archivrath und geheimer Archivar, auch als erſter Officiał in dem k. k. Archiv zu Wien Manches componirt, was ſeinen Fleiß, ſeine gründlichen Kenntniſſe in der Muſik und ſeinen gutgebildeten Geſchmack bekundet, wie z. B. die Opern „Don Silvio von Roſalva", welche 1801 zu Anſpach, und „der Sturm", welche 1806 zu Salzburg mit dem allgemeinſten Beifall aufgeführt wurde; ferner ein Te Deum, eine vierſtimmige Cantate zur Feier des Wahltages des Erzbiſchofs, 1799 zu Salzburg aufgeführt, mehrere Lieder und Geſänge und Stücke für Harmoniemuſik. Gedruckt iſt von ſeinen Sachen wenig.

E-Moll, diejenige der 24 Tonarten unſres heutigen Muſikſyſtems, in deren Scala der Ton f durch ein Kreuz (♯) in fis verwandelt iſt. Sie iſt daher die ſogenannte parallele Moll-Tonart der Dur-Tonart G-Dur, die ebenfalls als Vorzeichnung ein Kreuz (vor f) hat.

Empâter les sons, (ſpr. Angpahteh lä Sſong), die Töne impaſtiren, iſt eine

Digitized by Google

franzöſiſche Metapher für die Vollkommenheit der Ausführung, die man im Deutſchen gewöhnlich durch den Ausdruck „aus einem Guſſe" bezeichnet.

Enckhauſen, Heinrich Friedrich, geb. zu Celle den 28. Auguſt 1799, erhielt als Knabe ſchon von ſeinem Vater, einem gewandten Inſtrumentaliſten, den erſten muſikaliſchen Unterricht und lernte nach und nach die gangbarſten Inſtrumente ſpielen. 1816 trat er in das Muſik-Corps der in Celle ſtationirten Garde-Küraſſiere und in dieſe Zeit fallen auch ſeine erſten Compoſitionen — Tänze, Märſche, Ouvertüren, Solopieçen — deren unbefriedigender Erfolg jedoch E. beſtimmte, gründlichen Unterricht in der Compoſition zu nehmen. 1826 ging er nach Berlin, hauptſächlich um ſich unter der Leitung des damals dort anweſenden Aloys Schmitt im Klavierſpiel auszubilden. Noch ehe er ſein vorgeſtecktes Ziel erreicht hatte, erhielt Schmitt die Schloßorganiſtenſtelle in Hannover und E. kehrte deshalb mit demſelben nach dieſer Stadt zurück, eifrig und mit beſtem Erfolg bei ihm ſeine muſikaliſchen Studien betreibend. Nach ſeines Lehrers Abgange von Hannover erhielt E. deſſen Stelle als Organiſt an der Schloßkirche, wurde Hofpianiſt und übernahm die Leitung der von Schmitt geſtifteten Singakademie. Er hat viele Klavierſachen — Rondos, Variationen, Sonaten, inſtruktive Stücke, welche letzteren beſonders ſehr brauchbar ſind, Kirchenſtücke, von denen beſonders der 130. Pſalm für 4 Männerſtimmen hervorzuheben iſt, Lieder u. ſ. w. componirt, die ſich alle durch Solidität und natürlichen Fluß der Gedanken auszeichnen.

Encore, noch, noch einmal, dasſelbe, was Da Capo (ſ. d.). — Zu bemerken iſt, daß dieſes Wort nicht etwa franzöſiſch — alſo angkohr — ausgeſprochen wird, ſondern einfach wie es geſchrieben iſt.

Endematie hieß bei den Griechen die Melodie eines nur bei den Argiern gebräuchlichen Tanzes, von deſſen Beſchaffenheit aber nichts Näheres bekannt geworden iſt.

Enderle, Wilhelm Gottfried, geb. zu Baireuth am 21. Mai 1722, lernte bis in ſein 14. Jahr die Muſik in Nürnberg und bildete ſich nachher zum Violinſpieler in Berlin weiter aus. 1748 erhielt er die Stelle eines erſten Violiniſten in der biſchöflichen Kapelle zu Würzburg und 1753 ward er als Concertmeiſter nach Darmſtadt berufen, wo er im J. 1793 ſtarb. Er war einer der größten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit und auch gründlicher Tonſetzer; doch iſt von ſeinen vielen Compoſitionen keine gedruckt worden.

Endigungszeichen, ſ. Endzeichen.

Endlicher Kanon, ſ. Kanon.

Endter, Chriſtian Friedrich, geb. 1728, lernte beim Organiſten Pfeiffer in Hamburg Orgelſpielen und gehörte zu den geſchätzteſten Künſtlern ſeiner Zeit auf dem erwähnten Inſtrumente. 1746 ward er aber Organiſt zu Buxtehude und 1756 in gleicher Eigenſchaft an der lutheriſchen Hauptkirche zu Altona angeſtellt. Ende des J. 1792 machte er ſeiner geſchwächten Geſundheit wegen einer Reiſe zu ſeinem Bruder nach Buxtehude, ſtarb aber hier ſchon am 26. Mai 1793. Von ſeinen Compoſitionen, die in Liedern und Cantaten beſtehen, iſt nur der kleinſte Theil gedruckt.

Endter, Wolfgang Moritz, Buchhändler zu Nürnberg, geb. 1653 und geſt. 1722, ein großer Freund der Muſik und beſonders merkwürdig wegen ſeiner Erfin-

Digitized by Google

dung eines neuen Notendruckes mit einer Art Typen, (1690), bei der ihn der berühmte G. C. Wecker, sein Lehrer im Klavierspiel, mit Rath und That unterstützte. Bis auf Breitkopf's (s. d.) ungleich zweckmäßigere Erfindung galt E's. Druck für den besten.

Endzeichen, s. Final- oder Schlußzeichen.

Energico, (spr. Enerdschiko), ist die italienische Bezeichnung für einen kräftigen, nachdrücklichen, markirten Vortrag.

Enge Harmonie, oder

Enge Lage, s. Akkord.

Engel, Carl Immanuel, geb. zu Technitz bei Döbeln, wo er auch den 7. September 1795 starb, war anfangs Organist an der Churf. Sächs. Schloßkapelle in Leipzig und zuletzt Musikdirektor bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft. Dieser vielgebildete Musiker hat fleißig componirt, doch sind von seinen Sachen nur einige Klaviersonaten, Lieder und Fugen gedruckt.

Engel, Johann Jacob, Sohn eines Predigers zu Parchim in Mecklenburg, den 11. September 1741 geb., studirte auf den Universitäten Rostock und Leipzig Theologie und Philosophie, ward später Professor am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin, dann Lehrer des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm III. und hierauf Oberdirektor des Berliner Theaters, welche Stelle er aber 1794 Verdrusses und Kränklichkeits halber niederlegte. Gestorben ist er zu Parchim den 28. Juni 1802, während er bei seiner Mutter zum Besuch war. In seinen populär-philosophischen und ästhetischen Schriften ist Manches auch für den Musiker Interessante; so gehört z. B. seine Abhandlung über musikalische Malerei mit zu dem Besten, was wir über diesen Gegenstand haben. Ferner ist er auch der Dichter der von Reese in Musik gesetzten Operette „die Apotheke."

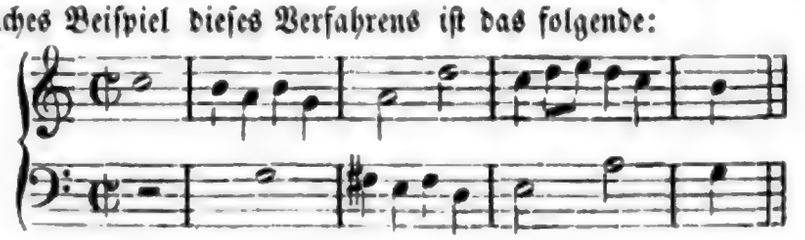
Engelbronner, s. Aubigny.

Engelstimme, s. Angelica.

Engelzug, ein Orgelregister, durch welches die Arme mehrerer an der Orgelfronte angebrachten Engelfiguren, in deren rechter Hand sich eine Trompete befindet, so bewegt werden, daß sie diese an ihren Mund bringen und es den Anschein hat, als ob sie dieselbe bliesen. Außer diesen trompetenden Figuren waren in älteren Orgeln auch noch welche angebracht, (namentlich an den beiden Flügeln der Orgelfronte), die Pauken vor sich hatten und diese vermöge einiger von dem Organisten regierten Tritte schlugen. Man enthält sich jetzt dieser und ähnlicher Spielereien, die vom Ende des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrh. beliebt waren.

Engführung, lat. Restrictio, ital. Ristretto, auch einfach Stretto genannt, ist diejenige Art der Durchführung in einer Fuge, bei welcher man nicht den Schluß des Thema's abwartet, sondern die Beantwortung noch während des letztern eintreten läßt, wo also die Stimmen gleichsam auf einander drängen, sich einander in die Enge treiben. Ein einfaches Beispiel dieses Verfahrens ist das folgende:

Beisp. 109.



Digitized by Google

Folgendes Beiſpiel iſt ein complicirteres und man kann an ihm ſehen, daß die Engführung auf verſchiedenen Punkten des Thema's und mit verſchiedenen Intervallen eintreten kann:

Beiſp. 110. J. S. Bach.

Gewöhnlich bildet die Engführung das Schlußſtück der Fuge, namentlich bei Geſangfugen, jedoch bringt ſie Bach auch öfter in der Mitte und ſogar in dem „Confiteor unum baptisma" der hohen Meſſe (H-moll) gleich zu Anfang. Zu verkennen iſt nicht, daß die Engführung ein mächtiges Mittel zur Steigerung in der Fuge iſt, und darum auch, und nicht der bloßen Künſtlichkeit wegen, ſollte man bei Erfindung eines Fugenſubjektes gleich darauf bedacht ſein, daß dieſes die Engführung zulaſſe. Hat man ein Thema, welches nicht ohne Fehler und Härten in der Engführung erſcheinen kann, ſo iſt es erlaubt, daſſelbe in Etwas zu verändern, doch darf ſich natürlich dieſe Veränderung nicht ſo weit erſtrecken, daß man am Ende das Thema nicht mehr zu erkennen vermöchte. Auch kann es vorkommen, daß, namentlich bei einem langen Thema, die Engführung ſich nur mit einem Theile deſſelben beſchäftigt, oder daß mit anderen Worten das Thema nicht in ſeiner ganzen Ausdehnung in der Engführung erſcheint. Noch iſt ſchließlich zu bemerken, daß nicht immer der Führer die Engführung beginnen müſſe, ſondern daß auch der Gefährte den Anfang machen könne, und dies wird namentlich geſchehen, wenn die Engführung ſchon in der Mitte der Fuge angebracht iſt (wie z. B. in der Fuge VII. des zweiten Theils von Bach's wohltemporirtem Klavier), oder wenn der Gefährte beſſere oder richtigere harmoniſche Verhältniſſe ergiebt, als der Führer.

Engler, Philipp, Rector an der katholiſchen Stadtſchule und Lehrer der Harmonie an dem evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Bunzlau, geb. am 20. April 1786 zu Seitendorf bei Görlitz, hat Klavierſachen, Lieder, Orgelſtücke, ein Handbuch der Harmonie oder theoretiſch-praktiſche Präludirſchule herausgegeben. Außerdem ſind von ihm in Manuſcript eine Generalbaßſchule, Orgelſachen, Motetten, Cantaten u. ſ. w. vorhanden.

Engler, Michael, ein vortrefflicher Orgelbauer zu Breslau, geb. zu Brieg in Schleſien, den 6. September 1688, ließ ſich im J. 1722 in Breslau nieder und ſtarb in letzter Stadt den 15. Januar 1760. Von den 25 großen und kleinen Orgeln, die er gebauet hat, ſind beſonders anzuführen: die in der Eliſabethkirche in Breslau, zu St. Nikolai in Brieg und in der Ciſtercienſer-Kloſterkirche zu Größau. — Sein Sohn, Gottlieb Benjamin E., zu Breslau um 1725 geb. und den 4. Februar 1793 geſtorben, ſo wie ſein Enkel, Johann Gottlieb Benjamin E., zu Breslau den 28. September 1775 geb. und den 15. April 1829 geſt., waren ebenfalls aus-

Digitized by Google

gezeichnete Orgelbauer und in Schleſien befinden ſich viele Werke, die ihre Meiſterſchaft bekunden.

Englert, Anton, geb. den 4. November 1674 zu Schweinfurt, wo ſein Vater Stadtmuſikus war, ging 1693 nach Leipzig, um daſelbſt Theologie zu ſtudiren und bildete ſich auch in der Muſik unter Schade, Strunck und Kühnau aus. 1697 kehrte er in ſeine Vaterſtadt zurück und erhielt daſelbſt eine Cantorſtelle, welche er 20 Jahre verwaltete und darauf Conrector, und im J. 1729 Rector und Organiſt wurde. Er hat mehrere Jahrgänge Kirchenmuſiken herausgegeben, welche von ſeinen gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſen zeugen.

Engliſcher Tanz, ſo viel wie Anglaiſe, (ſ. d.)

Engliſches Horn, ital. Corno inglese, ein Holzblasinſtrument aus dem Geſchlechte der Oboen, von faſt halbkreisförmig gebogener Form und ein wenig weiterer Menſur, als die der Oboe, was durch die tiefere Lage des Tonumfanges bedingt iſt. Dieſer erſtreckt ſich vom kleinen f bis zum zweigeſtrichenen g und a, ſeltener bis c. Uebrigens wird das engliſche Horn eben ſo behandelt, wie die Oboe, hat dieſelbe Applicatur und denſelben Anſatz, nur das Rohr hat einen etwas längeren und ein wenig gebogenen Stiefel, weshalb es weiter zwiſchen die Lippen genommen ſein will. Der gebogenen Form wegen kann das engliſche Horn nicht gebohrt, ſondern muß aus zwei, bis zur nöthigen Höhlung ausgeſtochenen und zuſammengeleimten Theilen zuſammengeſetzt und dann, um der Dichtigkeit willen mit Leder überzogen werden. Da aber die ausgeſtochene und zuſammengeſetzte Höhlung nie ſo glatt und rund als eine gebohrte oder gedrehte ſein kann, ſo hat der Ton des engliſchen Hornes etwas Heiſeres und Rauhes. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts war dies Inſtrument in den Orcheſtern ſehr verbreitet; jetzt wendet man es nur noch ausnahmsweiſe an.

Engliſch Violet iſt 1) ein jetzt ganz veraltetes Saiteninſtrument, welches ſich von der ältern Viole d'amour (als dieſelbe nämlich noch mitklingende Drathſaiten hatte) nur durch eine verſchiedene Stimmung der über dem Griffbrett liegenden 7 Darmſaiten und durch eine größere Anzahl (14) mitklingender Drathſaiten unter dem Griffbrett unterſchied; 2) verſtand man ehedem darunter auch eine Umſtimmung der Violine (in e, a, $\bar{e}$, $\bar{a}$), welche die Ausführung mancher Arten von Arpeggiaturen und Doppelgriffen erleichtert und auch wahrſcheinlich den Ton des obengenannten alten Inſtruments nachahmen ſollte; allerdings mußte durch die geringere Spannung der Saiten (der tiefern Stimmung wegen) der Ton der Violine bei dieſer Umſtimmung eine merklich andere Klangfarbe als gewöhnlich erhalten.

Engramelle, (ſpr. Angramell'), Pater Marie Dominique Joſeph, Auguſtinermönch im Kloſter der Königin Margaretha zu Paris, geb. zu Rédouchal in Artois den 24. März 1727, gab im J. 1775 heraus: „La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mécaniques," worin er die Kunſt, Noten auf Walzen zu übertragen, mit vieler Einſicht abhandelt, und dadurch den Schleier von dem Geheimniſſe der Verfertigung der Spieluhren und Drehorgeln hob. Auch ſoll er eine Maſchine erfunden haben, die das, was man auf einem Klaviere ſpielt, ſogleich aufnotirt; doch ſteht er mit dieſen Beſtrebungen nicht allein, denn ſchon vor ihm haben der Hofrath Unger in Braunſchweig und der Engländer Freeke mit derartigen Erfindungen ſich

Digitized by Google

Kapitel. Juli, 1) 2) heißt, selbst wo es in Strömen zu fließen pflegt, nur selten, und dann auch nur auf kurze Zeit, so daß es nicht zu Eis gefriert. Es ist daher ein Irrthum, wenn Einige behaupten, daß es gefriere.

Der Fluß Tanais, welcher in Europa und Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Im Jahre 1711 n. Chr. G. befanden sich die Russischen Truppen, welche gegen den Türkischen Kaiser Krieg führten, in der Nähe des Tanais, und sie hatten ihn nicht gefroren gefunden, obwohl es damals sehr kalt war. Auch Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Tanais nicht gefriere.

Der Fluß Rhodanus, welcher in Gallien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Julius Cäsar, der Gallien eroberte, sagt, daß der Rhodanus nicht gefriere.

Der Fluß Nilus, welcher in Afrika fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Nilus nicht gefriere.

Der Fluß Euphrat, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Euphrat nicht gefriere.

Der Fluß Tigris, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Tigris nicht gefriere.

Der Fluß Ganges, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Ganges nicht gefriere.

Der Fluß Indus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Indus nicht gefriere.

Der Fluß Jordan, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Jordan nicht gefriere.

Der Fluß Padus, welcher in Italien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Padus nicht gefriere.

Der Fluß Tiber, welcher in Italien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Tiber nicht gefriere.

Der Fluß Arar, welcher in Gallien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Julius Cäsar, der Gallien eroberte, sagt, daß der Arar nicht gefriere.

Der Fluß Rhenus, welcher in Germanien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Julius Cäsar, der Gallien eroberte, sagt, daß der Rhenus nicht gefriere.

Der Fluß Ister, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Ister nicht gefriere.

Der Fluß Hebrus, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Hebrus nicht gefriere.

Der Fluß Strymon, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Strymon nicht gefriere.

Der Fluß Peneus, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Peneus nicht gefriere.

Der Fluß Achelous, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Achelous nicht gefriere.

Der Fluß Sperchius, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Sperchius nicht gefriere.

Der Fluß Alpheus, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Alpheus nicht gefriere.

Der Fluß Eurotas, welcher in Europa fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Eurotas nicht gefriere.

Der Fluß Thermodon, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Thermodon nicht gefriere.

Der Fluß Halys, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Halys nicht gefriere.

Der Fluß Sangarius, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Sangarius nicht gefriere.

Der Fluß Scamander, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Scamander nicht gefriere.

Der Fluß Simois, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Simois nicht gefriere.

Der Fluß Xanthus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Xanthus nicht gefriere.

Der Fluß Caicus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Caicus nicht gefriere.

Der Fluß Cayster, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Cayster nicht gefriere.

Der Fluß Maeander, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Maeander nicht gefriere.

Der Fluß Lycus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Lycus nicht gefriere.

Der Fluß Cydnus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Cydnus nicht gefriere.

Der Fluß Pyramus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Pyramus nicht gefriere.

Der Fluß Orontes, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Orontes nicht gefriere.

Der Fluß Lycus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Lycus nicht gefriere.

Der Fluß Cydnus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Cydnus nicht gefriere.

Der Fluß Pyramus, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Pyramus nicht gefriere.

Der Fluß Orontes, welcher in Asien fließt, ist ebenfalls nicht gefroren. Ptolemäus, der Geograph, sagt, daß der Orontes nicht gefriere.

1) Siehe Kapitel. Juli, 1) 2) heißt, selbst wo es in Strömen zu fließen pflegt, nur selten, und dann auch nur auf kurze Zeit, so daß es nicht zu Eis gefriert. Es ist daher ein Irrthum, wenn Einige behaupten, daß es gefriere.

2) Siehe Kapitel. Juli, 1) 2) heißt, selbst wo es in Strömen zu fließen pflegt, nur selten, und dann auch nur auf kurze Zeit, so daß es nicht zu Eis gefriert. Es ist daher ein Irrthum, wenn Einige behaupten, daß es gefriere.

men dieſelben Töne und dieſelbe Tonfolge geben, z. B. Cis-Dur (oder Moll) und Des-Dur (oder Moll.)

Enharmoniſches Tongeſchlecht, eine der heutigen Muſik ganz fremde Grundform, die nur die Griechen ſich gebildet hatten, ἡ ἁρμονία oder ἐναρμονικὸν γένος nannten, und der zufolge ſie ihr Tetrachord aus zwei Viertelstönen und einem Zweiton-Intervall zuſammenſetzten.

Enharmoniſche Tonleiter heißt bei manchen Tonlehrern die Folge der Tonſtufen, jede in ihrer urſprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen, z. B.

ces, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis — u. ſ. w.

Enharmoniſche Tonverwechslung, Enharmoniſcher Tonwechſel, oder Enharmoniſche Rückung nennt man die Umnennung eines einzelnen Tones, eines Intervalls, eines Accords, oder überhaupt einer ganzen Tonart in der Art, wie ſich aus den vorhergehenden Artikeln über die Enharmonie ergiebt. Der Zweck der enharmoniſchen Tonverwechslung kann ſein 1) um vermöge derſelben eine bequemer zu leſende und überſehende Tonart zu erhalten; 2) um durch ſie ſchneller in entfernte Tonarten zu moduliren und 3) um es einigen Orcheſter-Inſtrumenten bequemer zu machen, denen z. E. gewiſſe Töne oder Gänge in einer B-Tonart leichter werden, als in einer Kreuz-Tonart und umgekehrt.

Enkomiaſtiſch, wörtlich: lobredneriſch (vom griech. ἐγκωμιάζω — ich lobpreiſe) ward von den alten Griechen und wird zuweilen auch heute noch derjenige Styl genannt, deſſen man ſich bei den Lobgeſängen bedient. S. Melopöie.

Enno, Sebaſtiano, ein italieniſcher Componiſt aus der Mitte des 17. Jahrh. iſt merkwürdig als der älteſte, in deſſen Compoſitionen man die Ausdrücke adasio (für adagio), affettuoso, presto, da Capo se piace und allegro findet. Das einzige Werk, welches man noch von ihm hat, iſt „Ariose Cantate, lib. II." Venedig 1655.

Enoplion, ſ. Embaterion.

Enſemble, (ſpr. Angßangbl') iſt ein franzöſiſches Wort, das jedoch auch im Deutſchen adoptirt iſt, und bedeutet entweder das Zuſammenwirken bei der Ausführung eines mehrſtimmigen größeren Tonwerkes, die Uebereinſtimmung aller wirkenden Kräfte u. ſ. w., oder man verſteht darunter ein ſolches mehrſtimmiges Tonſtück, das zwar von einem Verein verſchiedener Muſiker im Ganzen vorgetragen wird, deren Hauptſtimmen aber dabei immer eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit behalten, wie z. B. in Opern und Oratorien der Finale's, überhaupt alle mehr als bloß vierſtimmig dialogiſirten Geſangſtücke.

Enslin, Philipp, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kapellmeiſter zu Wetzlar und ein guter Klavierſpieler, ſo wie auch geſchätzter Componiſt. Er ſchrieb Variationen, Sonaten, Rondo's u. ſ. w. für Klavier, einige Klavierquartetten, viele Lieder u. A. m.

Entrata, (ital.) oder Intrade, Eingang, Vorſpiel, ſ. Introduction.

Entr'akt, (ſpr. Angtr'akt), iſt in der Muſik ein Inſtrumentalſtück, welches zwiſchen den Aufzügen (Akten) eines Schauſpiels oder einer Oper vorgetragen wird.

Digitized by Google

Meistentheils wird E. jedoch ausschließlich als die Zwischenakts-Musik bei den recitirenden Schauspielen verstanden und man nimmt dazu irgend einen Sinfonie-Satz, eine Ouverture u. s. w., die ihrem Charakter nach zu dem darzustellenden Stücke passen, oder es gibt auch besonders zum Behuf der Zwischenakts-Ausfüllung componirte Musikstücke, die man Entr'akte nennt, deren Form aber nichts Besonderes an sich hat, sondern die in einer der gebräuchlichen Instrumentalmusik-Formen auftreten. In früheren Zeiten wurden die Zwischenakte der ernsthaften Opern mit den sogenannten Intermezzi (s. Intermezzo) ausgefüllt, oder es ward zwischen den einzelnen Akten ein Ballet eingeschoben.

Entrée, (spr. Angtreh), Eingang, Einleitung, bezeichnete früher ein kleines marschartiges Tonstück von langsamer Bewegung in $^4/_4$ Takt, gewöhnlich aus 2 Reprisen bestehend, welches häufig zu Aufzügen und ähnlichen Zwecken angewendet wurde; dann versteht man auch unter E. den ersten Satz eines größern Balletmusikstückes. Die Franzosen endlich verstehen auch unter E. das Eintreten, Einsetzen einer Stimme.

Ephesien oder Ephesische Spiele, auch Artemisien genannt, waren Feste der alten Griechen, welche zu Ephesus in Kleinasien zu Ehren der Diana gefeiert wurden und bei denen auch musikalische Wettstreite vorkamen. Zur Zeit des Kaisers Vespasian traten die Barbilleen (s. d.) an ihre Stelle.

Epicedion, (griech.), ein Leichengedicht, oder ein Trauergesang zum Lobe eines Verstorbrnen.

Epiditonos hieß bei den Griechen die Oberterz.

Epigonion, s. d. folg. Art.

Epigonus (von Einigen auch Epigonius geschrieben), war ein berühmter Musiker des alten Griechenlands, geb. zu Ambracia in Epirus und lange Zeit zu Sicyon wohnhaft, wo er ein Instrument mit 40 Saiten erfand, welches nach ihm Epigonion genannt wurde. Ueber die Einrichtung und nähere Beschaffenheit dieses Instruments ist nichts weiter bekannt, nur weiß man, daß von den 40 Saiten nicht jede ihren eignen Ton hatte, sondern mehrere davon im Einklang gestimmt waren (auf die Art wie bei unseren zwei- und dreichörigen Flügeln).

Epilenion, ein Singtanz, den die Griechen beim Keltern des Weines zu Ehren des Bacchus aufzuführen pflegten.

Epimylion hieß bei den Griechen ein Müllerlied, oder ein Lied, dessen Wortinhalt besonderen Bezug auf das Gewerbe der Müller hatte, und daher hauptsächlich nur von diesen gesungen zu werden pflegte.

Epine, Margarethe de l', s. Pepusch.

Epinette, der französische Name für Spinett, (s. d.).

Epinicion, ein Siegeslied, mit dem die alten Griechen den Triumph der Preisgewinner bei den Wettstreiten feierten.

Epiodium, dasselbe, was Epicedion.

Epiparodos, der zweite Auftritt des Chores in den Trauerspielen der Alten.

Epipompeutica, Festlieder, oder Lieder und Gesänge bei feierlichen Aufzügen der alten Griechen.

Epiproslambanomĕnos bedeutet: der über Proslambanomenos liegende Ton;

Digitized by Google

es war dies der tiefste Ton des ganzen griechischen Tonsystems und entsprach unserm tiefen G.

Epistomium, s. Sperrventil.

Episynaphe, in der griechischen Musik die Verbindung dreier nach einander folgender Tetrachorde, z. B. die Folge der Tetrachorde Hypaton, Meson und Synemmenon.

Epithalamion, bei den Alten das Hochzeitlied, welches gewöhnlich chorweise vor oder in dem Brautgemach (Thalamus) Neuvermählter gesungen wurde.

Epitritos, s. Proportion.

Epode (griech. Epodos), war bei dem Chorgesang der Alten die letzte Abtheilung, welche gesungen wurde, wenn der Chor nach Strophe und Antistrophe auf seinen eigentlichen Platz zurückgekommen war, also gleichsam der Nachgesang, das Finale. Dieser Epodos hatte sein eigenes Silbenmaß und seinen besonderen Bau.

Epogdous hieß bei den Alten das Intervallenverhältniß, bei welchem die größere Zahl (der Nenner) die kleinere (der Zähler) einmal und dann noch den achten Theil derselben in sich faßt, wie z. B. bei dem Verhältniß des großen ganzen Tones 9 : 8.

Epp, Friedrich, Sohn eines Schullehrers zu Neuenheim bei Heidelberg, wurde geb. 1747 und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater. Später nöthigte ihn Armuth, unter's Militär zu gehen und in dem Chor der Garnisonkirche in Mannheim, wo er öfters mitsang, bemerkte der Hofsänger Franz Hartig seine schöne Stimme. Diese veranlaßte den Letztern, E. Singunterricht zu geben und als er im J. 1777 das Militär verließ, wurde er als Tenorist bei der Mannheimer Oper angestellt. Sein Talent machte ihn bald zum Liebling des Publikums und im J. 1780 schon sang er alle ersten Partien. 1797 erhielt er ein sehr vortheilhaftes Engagement in Stuttgart, wo er ebenfalls durch seinen schönen Gesang Alles bezauberte und sogar darüber seine eckige Aktion vergessen ließ. Um sich von einer Gemüthskrankheit zu heilen, ging er 1801 wieder nach Mannheim zurück, starb aber hier schon 1802 in tiefer Melancholie.

Eppinger, Heinrich, eigentlich nur ein Dilettant, aber zu Anfang unsres Jahrhunderts einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler und auch durchgebildeter Musiker. Er lebte zu Wien, war ein Schüler Zißler's und besonders ausgezeichnet als Quartettspieler. Von 1796 an sind auch von ihm mehrere Compositionen, namentlich Variationen für Violine, erschienen, die angenehm in der Erfindung, aber ohne tiefere künstlerische Bedeutung sind.

Eppinger, Joachim, ein außerordentlich geschickter Mechaniker, war eines Bauern Sohn aus Baiern und übte sein Talent zuerst an hölzernen Uhren. Die Bekanntschaft mit dem Instrumentenmacher Stein in Augsburg, wo er sich 1760 als Uhrmacher etablirte, trug viel zu seiner fernern Ausbildung bei. 1764 verfertigte er ein selbstspielendes Orgelwerk, 1768 ein dergleichen Klavier, das, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, mehrere Stücke mit größter Präcision hören ließ, und 1769 den berühmt gewordenen Automaten Pan, welcher, an einen Baum gelehnt, auf einer Pfeife von 9 Röhren verschiedene Pastoralen mit richtigster Intonation, strengster Beobachtung von Piano und Forte, staccato, legato u. s. w. spielte. Dann

Digitized by Google

Gefahr, wenn sich Deutschland Russland zum Feind machte. Deutschland hatte
Russland bisher als Rückendeckung gesehen.

Hitler hatte sich schon seit Jahren mit dem Gedanken getragen, Russland anzugreifen. Er wollte Lebensraum im Osten für das deutsche Volk gewinnen. Dieser Raum sollte durch Krieg erobert werden. Hitler hatte diesen Gedanken schon in seinem Buch „Mein Kampf" niedergeschrieben. Er hatte ihn auch in seinen Reden immer wieder geäußert. Aber niemand hatte ihn ernst genommen. Auch die Generäle hatten ihn nicht ernst genommen. Sie hatten ihn nicht ernst genommen, weil sie wussten, dass Russland zu groß war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu stark war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu mächtig war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu weit war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu kalt war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu heiß war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu trocken war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu nass war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu sumpfig war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu bergig war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu flach war, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Wälder hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Wälder hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Flüsse hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Flüsse hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Seen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Seen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Städte hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Städte hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Dörfer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Dörfer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Menschen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Menschen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Soldaten hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Soldaten hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Panzer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Panzer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Flugzeuge hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Flugzeuge hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Kanonen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Kanonen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Gewehre hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Gewehre hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Munition hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Munition hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Lebensmittel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Lebensmittel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Rohstoffe hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Rohstoffe hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Öl hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Öl hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Kohle hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Kohle hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Eisen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Eisen hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Stahl hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Stahl hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Aluminium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Aluminium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Kupfer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Kupfer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Zink hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Zink hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Blei hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Blei hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Nickel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Nickel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Chrom hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Chrom hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Mangan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Mangan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Wolfram hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Wolfram hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Molybdän hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Molybdän hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Vanadium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Vanadium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Titan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Titan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Magnesium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Magnesium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Silizium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Silizium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Phosphor hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Phosphor hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Schwefel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Schwefel hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Kohlenstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Kohlenstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Wasserstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Wasserstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Sauerstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Sauerstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Stickstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Stickstoff hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Helium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Helium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Neon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Neon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Argon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Argon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Krypton hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Krypton hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Xenon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Xenon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Radon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Radon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Uran hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Uran hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Plutonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Plutonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Thorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Thorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Protactinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Protactinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Actinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Actinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Lanthan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Lanthan hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Cer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Cer hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Praseodym hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Praseodym hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Neodym hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Neodym hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Promethium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Promethium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Samarium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Samarium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Europium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Europium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Gadolinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Gadolinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Terbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Terbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Dysprosium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Dysprosium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Holmium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Holmium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Erbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Erbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Thulium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Thulium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Ytterbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Ytterbium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Lutetium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Lutetium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Hafnium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Hafnium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Tantal hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Tantal hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Wolfram hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Wolfram hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Rhenium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Rhenium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Osmium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Osmium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Iridium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Iridium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Platin hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Platin hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Gold hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Gold hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Quecksilber hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Quecksilber hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Thallium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Thallium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Blei hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Blei hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Wismut hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Wismut hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Polonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Polonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Astat hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Astat hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Radon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Radon hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Francium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Francium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Radium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Radium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Actinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Actinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Thorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Thorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Protactinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Protactinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Uran hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Uran hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Neptunium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Neptunium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Plutonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Plutonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Americium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Americium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Curium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Curium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Berkelium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Berkelium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Californium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Californium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Einsteinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Einsteinium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Fermium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Fermium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Mendelevium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Mendelevium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Nobelium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Nobelium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Lawrencium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Lawrencium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Rutherfordium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Rutherfordium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Dubnium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Dubnium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Seaborgium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Seaborgium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Bohrium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Bohrium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Hassium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Hassium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Meitnerium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Meitnerium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Darmstadtium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Darmstadtium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Roentgenium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Roentgenium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Copernicium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Copernicium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Nihonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Nihonium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Flerovium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Flerovium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Moscovium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Moscovium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Livermorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Livermorium hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Tennessine hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Tennessine hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu viele Oganesson hatte, um es zu besiegen. Sie wussten auch, dass Russland zu wenige Oganesson hatte, um es zu besiegen.

großen Rathes daſelbſt. Er war im Componiren ſehr fruchtbar und viele von ſeinen Sachen werden im Manuſcript noch in der Bibliothek der augsburger Domkirche aufbewahrt; außerdem ſind in der Zeit von 1600—1611 mehrere Sammlungen vier-, fünf- und achtſtimmiger Kirchengeſänge von ihm im Druck erſchienen.

Erbach, Georg Eginhardt, Graf zu, geb. im J. 1764, ein begabter Dilettant und eifriger Beförderer der Kunſt, bildete ſich unter Schröder's Leitung zu einem fertigen Violiniſten und machte ſich beſonders verdient durch die Stiftung eines Liebhaber-Concertes. Die Muſik war es auch, die ſeinen Tod herbeiführte: denn am 11. September 1801, nachdem er in einem Concerte zu Michelſtadt das erſte Allegro einer Haydn'ſchen Sinfonie mit ungewöhnlicher Wärme und Hingebung mitgegeigt hatte, ſank er ohne Laut todt zur Erde, — die zu große Aufregung ſeines Gefühls hatte einen Schlagfluß zur Folge gehabt.

Erck, Ludwig, ein ausgezeichneter Oboiſt in Amſterdam, ein Deutſcher von Geburt, aber ſchon längere Zeit in Holland anſäſſig. Von ſeinen Compoſitionen haben mehrere den Preis bei dem holländiſchen Verein zur Beförderung der Tonkunſt davongetragen und ſind von dem Verein durch den Druck veröffentlicht worden.

Ercoleo, Marzio, ein Muſiker in der Kapelle des Herzogs von Modena, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., hat eine Abhandlung über den Kirchengeſang unter dem Titel: „Il musico ecclesiastico", Modena 1686, und ein Buch Officien für die heilige Woche, Modena 1688, drucken laſſen.

Eremita, Giulio, ein Componiſt des 16. Jahrh., war Organiſt zu Ferrara und zu ſeiner Zeit hochangeſehen in der Kunſt. Geſtorben iſt er in ſeinem 50. Jahre, ſein Todesjahr aber weiß man nicht. In den Jahren 1597, 1599 und 1600 ſind zu Venedig und Antwerpen fünf- und ſechsſtimmige Madrigalen von ihm erſchienen. Ferner findet man Stücke von ihm in den Sammlungen von Schad, Bodenſchatz und Domfridus, ſowie in anderen niederländiſchen und italieniſchen Madrigalen-Sammlungen.

Erfurt, Carl, Klavierlehrer in Magdeburg, geb. im J. 1807, bildete ſich hauptſächlich unter Mühling's Leitung zum gründlichen Muſiker. An Compoſitionen ſind von ihm Variationen, Rondo's u. ſ. w. erſchienen, die namentlich für den Unterricht ſehr verwendbar ſind.

Erhard, D. J. B., zu Ende des vorigen Jahrh. Beſitzer einer berühmten Klavierſaiten-Fabrik zu Nürnberg, hat 1795 ein Werkchen herausgegeben: „Kurze Anweiſung zum Gebrauch eines zweckmäßigen Bezugs für Klavierinſtrumente", welches aber der Idee nach eigentlich von ſeinem Vater Jacob Reinhard E. herrührt, der Scheibenzieher in Nürnberg war, ſich aber gleichfalls ſchon viel mit der Verfertigung von Klavierſaiten beſchäftigt hatte.

Erhöhung nennt man diejenige Veränderung unſerer 7 Tonſtufen c, d, e, f, g, a, h, vermöge welcher dieſe Stufen in den zunächſt darüber liegenden kleinen halben Ton umgewandelt werden. Auch giebt es eine doppelte Erhöhung, welche die urſprünglichen Töne unſres Tonſyſtems um einen ganzen Ton in die Höhe rücken. Die erhöheten und doppelt erhöhten Töne bleiben der Stufe angehörig, von der ſie abgeleitet ſind und erhalten auch von ihr den Namen, indem man den Stufennamen die Silbe is (bei der einfachen Erhöhung) und die Doppelſilbe isis (bei der doppelten

Digitized by Google

Haftung wichtige wird vor 1.1.1.1. 24. 25. 26. 1924. 1925. 1926.

Stufe. Dieſe Umwandlung wird durch das Vorſetzen eines b vor die Note bewirkt und den urſprünglichen Stufen wird zur Bezeichnung der Verwandlung die Silbe es angehängt, doch ſo, daß man nicht a—es, c—es u. ſ. w., ſondern as, ces u. ſ. w. ſagt; auch nennt man den erniedrigten Ton h nicht hes, ſondern B. Die Silbe es wird die Erniedrigungsſilbe und das b das Erniedrigungszeichen genannt. Durch das Vorſetzen eines Doppel-B (bb) vor einer Note wird dieſelbe um einen ganzen Ton erniedrigt, und man nennt dieſe Erniedrigung die doppelte. S. Doppel-B, Vorzeichnung, Verſetzungszeichen u. ſ. w.

Ernſt, regierender Herzog von Sachſen-Coburg-Gotha, geb. den 21. Juni 1818 zu Coburg, ein talentvoller und hochgebildeter Fürſt, der ſich auch viel mit Muſik beſchäftigt und fleißig componirt. Von ſeinen Sachen ſind beſonders die Opern „Toni“, „Casilda“, „Santa-Chiara“ in weiteren Kreiſen bekannt geworden und enthalten viel Anſprechendes.

Ernſt, Chriſtian Gottlob, geb. den 2. Februar 1778 zu Silberberg in Schleſien, wo ſein Vater Rathsdiener war, erhielt bis in ſein 18. Jahr keinen andern Unterricht in der Muſik, als den, welchen ihm die öffentliche Schule ſeiner Vaterſtadt gewähren konnte und erſt in Landshut, wo er in das Singechor und die Schule aufgenommen wurde, fand ſein Talent durch den Cantor Bürgel einige Leitung und Stütze. 1796 wurde er in das Schullehrerſeminar zu Breslau aufgenommen und hier waren Neugebauer und Berner von gutem Einfluſſe auf ihn. Zwei Jahre darauf kam er nach Ohlau als Organiſt an der evangeliſchen Kirche und erwarb ſich in dieſer Stadt viele Verdienſte um die Belebung des muſikaliſchen Sinnes durch die Errichtung eines kleinen ſtehenden Concertes, an welchem Muſiker und Dilettanten Theil nahmen, und ferner durch eine muſikaliſche Vorbereitungsſchule für das Schullehrerſeminar. Er wird als ein gründlicher Muſiker und guter Orgelſpieler gerühmt und hat auch Mehreres componirt, u. A. 2 Hefte Sonaten für Klavier und Violine und mehrere Pſalmen.

Ernſt, Franz Anton, geb. zu Georgenthal, einem böhmiſchen Städtchen an der ſächſiſchen Grenze, den 3. December 1745, erhielt von ſeinem Großvater den erſten Violinunterricht, ging dann, nach deſſen Tode, nach Kreibitz, wo er wiſſenſchaftliche und muſikaliſche Studien machte, und nahm nachher noch beim Stadtorganiſten in Warndorf Unterricht. Um dieſe Zeit machte er einen Beſuch bei einem Verwandten im Kloſter Neuzell und ließ ſich bei dieſer Gelegenheit daſelbſt als Chorſänger engagiren. Nach ſechsmonatlichem Aufenthalte in Neuzell ging er nach Sagan zu den Jeſuiten, ſtudirte dort 4 Jahre lang, dabei immer fleißig Violine ſpielend, und ging im J. 1763 nach Prag, wo er die Rechte ſtudirte. Nachher kehrte er in ſeine Vaterſtadt zurück und wurde Syndicus daſelbſt, blieb aber nicht lange in dieſer Stelle, denn der Graf von Salm, der ſein Violinſpiel gehört hatte, war von ſeinem Talent ſo entzückt, daß er ihn als Sekretär in ſeine Dienſte nahm. In Prag, wo der genannte Graf ſich einen großen Theil des Jahres aufhielt, hatte E. Gelegenheit, den berühmten Lolli zu hören und von ihm Unterricht zu erhalten und war es wohl zumeiſt der aufmunternde Beifall dieſes Meiſters, der E. als Motiv diente, den ſchon längſt gehegten Entſchluß, ſich vollſtändig und ausſchließlich der Muſik zu widmen, nun endlich auszuführen. Er begab ſich ſonach auf Reiſen, kam nach Strasburg und

Digitized by Google

traf daſelbſt mit dem berühmten Stad zuſammen, der in Bezug auf einen empfindungsvollen Vortrag von wohlthätigſtem Einfluß auf ihn wurde. Als ein vollendeter Künſtler kehrte er im J. 1773 nach Prag zurück und im J. 1778 erhielt er den Ruf als Concertmeiſter nach Gotha. Hier ſtarb er am 13. Januar 1805, nachdem er ſchon längere Zeit nicht mehr öffentlich aufgetreten war, ſondern ſich mit dem Geigenbau und deſſen Verbeſſerung beſchäftigt hatte. Dieſe Beſtrebungen hatten mehrere lehrreiche Aufſätze zur Folge, die er in der Leipziger allgem. muſ. Zeitung veröffentlichte, wie z. B. im Jahrgang 1805 Nr. 4.: „Etwas über den Bau der Geige". — Componirt hat er ſehr viel für ſein Inſtrument; doch iſt nur wenig von ſeinen Sachen gedruckt und darunter wird beſonders ein in Berlin geſtochenes Concert in Es-dur für ſein beſtes Werk gehalten.

Ernſt, H. W., einer der berühmteſten Violinſpieler unſerer Zeit, geb. zu Brünn im J. 1814, kam nach Wien in's Conſervatorium und erhielt ſeine höhere Ausbildung unter der Leitung Mayſeder's. In der Mitte der dreißiger Jahre machte er zuerſt in Paris Aufſehen und von dieſer Zeit an verbreitete ſich ſein Ruhm über ganz Europa. Gegenwärtig lebt er in England. — Sein Spiel zeichnet ſich durch große Fertigkeit und ſchwungvollen, dabei eleganten Vortrag aus und ſeine meiſten Compoſitionen ſind ſehr ſchwer, aber angenehm und höchſt dankbar; das meiſte Glück machten von ihnen die „Elegie", „der Carneval von Venedig" (dem Pagenineſchen nachgebildet) und die Fantaſie über Motive aus „Othello".

Erotidien waren Feſte, welche die Griechen alle fünf Jahre auf dem Berge Helikon bei der Stadt Thespia in Böotien dem Amor (Eros) zu Ehren feierten, und bei denen auch muſikaliſche Wettſtreite als ein Hauptbeſtandtheil vorkamen.

Erſte Stimme bedeutet in Tonſtücken immer ſo viel, wie die höchſtliegende Stimme; im allgemeinen Chor (Chor für gemiſchte Stimmen) iſt alſo z. B. der Sopran, im vierſtimmigen Männergeſang der erſte Tenor die erſte Stimme; eben ſo iſt bei Duetten, Terzetten u. ſ. w. immer diejenige Stimme die erſte, welche dem Klange nach die höchſte iſt. Daſſelbe Verhältniß tritt auch bei den mehrſtimmigen Inſtrumentalſtücken ein, wo man jedoch auch diejenige Hauptſtimme die erſte nennt, welche concertirend auftritt. Gewöhnlich hat die erſte Stimme die Melodie zu führen und wird in dieſer Rückſicht dann auch Hauptſtimme genannt.

Erthel, (zuweilen auch Ertl geſchrieben), Auguſtinus, geb. den 7. October 1714 zu Wülfershauſen im Bisthum Würzburg, trat frühzeitig in das Benediktinerkloſter zu Fulda und lag fleißig den Künſten und Wiſſenſchaften ob. Das „Rituale Fuldense" vom J. 1675 iſt von ihm verfaßt und zeichnet ſich in der Poeſie ſowohl wie in der Muſik durch Geiſt, Gefühl und Andacht Erweckendes aus. Noch iſt zu bemerken, daß E., ebenſo wie ſein Bruder Placidus E., ſich als Waldhornbläſer auszeichnete und daß er ſich auch ſelber einige muſikaliſche Inſtrumente, darunter einen Pantalon, verfertigte. Geſtorben iſt er zu Fulda am 18. October 1796.

Erweiterte Sätze ſind ſolche melodiſche Theile eines Tonſtückes, in welchen der Sinn oder Ausdruck durch Nebenideen oder Zuſätze noch näher beſtimmt iſt. Dies kann durch Wiederholung melodiſcher Phraſen, durch Transpoſition derſelben, durch Fortführung einer bloß metriſchen Formel, durch Anhänge, Aufhaltungen u. ſ. w. geſchehen.

Erweiterung des Thema's in der Fuge heißt die Verwandlung eines Intervalls in demſelben in ein größeres, z. B. einer Quinte in eine Sexte u. ſ. w. Dieſe Verwandlung iſt unter gewiſſen Umſtänden zur richtigen Beantwortung des Führers nothwendig.

Erythräus, Gotthard, geb. zu Strasburg um 1560 und geſt. im J. 1617, war zuerſt Cantor und dann Rector an der Stadtſchule zu Altdorf. Dieſer um die Beförderung der Kunſt hochverdiente Mann hat viele Pſalmen und andere geiſtliche Geſänge herausgegeben, darf aber nicht mit dem noch gelehrtern Giovanni Vittorio Roſſi (ſ. d.) verwechſelt werden, der zu gleicher Zeit unter dem Namen Janus Nicius Erythräus mehrere intereſſante muſikaliſche Werke ſchrieb.

Es, (franz. mi bémol), die vierte Stufe unſerer diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, entſtanden aus Erniedrigung des Tones e um eine halbe Stufe, was in der Notenſchrift durch das Vorſetzen eines b vor den Ton e bezeichnet wird.

Eſchenburg, Johann Joachim, verdienter deutſcher Literator, geb. den 1. December 1743 zu Hamburg, war lange Zeit hindurch Profeſſor am Carolinum in Braunſchweig, wo er ſpäter zum Geh. Juſtizrath und Senior des Cyriacusſtiftes ernannt wurde und den 29. Februar 1820 ſtarb. — Die deutſchen Muſiker verdanken ihm die Bekanntſchaft mit vielen guten, in fremder, namentlich engliſcher Sprache erſchienenen äſthetiſchen Schriften, die er überſetzte und zum Theil mit ſehr lehrreichen Anmerkungen bereicherte. So Brown's „Betrachtung über die Poeſie und Muſik", (Leipzig 1769); Webb's „Betrachtung über die Verwandtſchaft der Poeſie und Muſik", (Leipzig 1771); Burney's „Abhandlung von der alten Muſik" (Leipzig 1781); „Ein Brief über Jomelli's Leichenfeier" (aus dem Italieniſchen, im deutſchen Muſeum Bd. I. pag. 464); Burney's „Nachricht von Händel's Lebensumſtänden und ſeiner Gedächtnißfeier", (Berlin 1785); Burney's „Verſuch über muſ. Kritik", (im muſ. Wochenblatte pag. 73). Seine eigenen hierhergehörigen, größeren oder kleineren Werke ſind: „Abhandlung über die Cäcilia" (Hannov. Magazin, St. 94 ff.); „Ueber die kürzere Dauer des Wohlgefallens an dem Spiel der Blasinſtrumente", (muſ. Wochenblatt pag. 155—162); „Theorie und Literatur der ſchönen Wiſſenſchaften, nebſt einer Beiſpielſammlung dazu"; und dann eine Menge kleinerer muſikaliſcher Aufſätze und Recenſionen in verſchiedenen Zeitungen und Journalen. Nicht zu übergehen ſind hier auch ſeine deutſchen Bearbeitungen der Texte des „Judas Maccabäus" von Händel, der „Pellgrini" von Haſſe, des „Robert und Caliſte oder der Sieg der Treue" von Guglielmi u. ſ. w.

Eſchſtruth, Hans Adolph Freiherr von, geb. zu Homburg am 28. Januar 1756 und geſt. zu Caſſel am 30. April 1792, war ſeit 1787 wirklicher Regierungsrath in letztgenannter Stadt, nachdem er vorher Juſtizrath in Marburg geweſen. Neben ſeinen Berufsgeſchäften trieb er mit Leidenſchaft Muſik und war auch in dieſer Kunſt gar wohlbewandert und gebildet, denn er hatte die Compoſition nnter der Leitung des berühmten Concertmeiſters Hupfeld in Marburg und des Organiſten Bierling ſtudirt, (welcher Letztere ihn beſonders für Joh. Seb. Bach einzunehmen gewußt hatte), und war ein ſehr fertiger Klavierſpieler. Componirt und herausgegeben hat er Mehreres, z. B. Klavierſachen, Lieder und Geſänge für eine und mehrere Stimmen, 22 Märſche mit der Theorie, Geſchichte und Literatur dieſer Muſikgattung;

Digitized by Google

unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren fanden ſich mehrere druckreife theoretiſche Werke, als: eine Ueberſetzung von Rouſſeau's Anleitung, die Muſik in Partitur und Stimmen zu ſchreiben; ein „Lehrbuch der höhern Muſik mit beſonderer Beziehung auf ihre Literatur und Aeſthetik"; eine Biographie Ph. Em. Bach's. Dieſe 3 Werke ſind aber nicht im Druck erſchienen.

Escovar, Joao de, portugieſiſcher Tonkünſtler und Dichter, zu Anfang des 17. Jahrh. lebend, hat 1620 zu Liſſabon eine Sammlung Motetten herausgegeben. Der Catalog der königl. portugieſ. Bibliothek zeigt auch unter E's. Namen ein theoretiſches Werk an: „Arte de musica theorica y pratica", ohne aber näher zu bezeichnen, ob daſſelbe gedruckt oder noch Manuſcript iſt.

Espinoſa, Juan de, zu Ende des 15. Jahrh. in Toledo geb., wird als Verfaſſer folgender Traktate genannt: „Tractado de principios de musica pratica y theorica" und „Retractaciones de los errores y falsedades, que escrivò Gonçalo Martinez de Biscargui en el arte de Canto llano".

Es-dur iſt diejenige der 24 Tonarten unſers modernen Tonſyſtems, welche den um einen halben Ton erniedrigten Ton E — durch dieſe Erniedrigung alſo Es genannt — zum Grundton (Tonica) hat, und die zur Herſtellung der diatoniſchen Scala ferner noch der Erniedrigung der Töne a und h um eine halbe Stufe — welche Töne aus dieſem Grunde nun as und b heißen — bedarf. Das äußerliche Kennzeichen der Es-Dur-Tonart iſt demnach die Vorzeichnung der 3 b, vor h, e und a.

Es-es iſt der doppelt oder um zwei halbe Töne erniedrigte Ton e, der in unſrem temperirten Tonſyſtem mit dem Ton D ganz gleichklingt.

Es-Moll iſt diejenige der Moll-Tonarten, welche 6 b zu ihrer Vorzeichnung hat, nämlich vor h, e, a, d, g und c, welche Töne alſo demnach b, es, as, des, ges und ces heißen. Dem Es-Moll iſt als parallele Durtonart das Ges-Dur entſprechend

Espressivo oder **con espressione**, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Eſſer, Carl Michael Ritter von, ein von ſeinen Zeitgenoſſen hochgeprieſener Violinſpieler, geb. zu Aachen um 1736 und nachgehends als erſter Violiniſt in der Kapelle zu Caſſel angeſtellt, von wo aus er im J. 1759 eine Kunſtreiſe antrat. Dieſe ſollte eigentlich nur von kürzerer Dauer ſein und ſich nur auf einige Hauptſtädte Deutſchlands erſtrecken; die außerordentlich günſtige Aufnahme jedoch, die er gleich bei ſeinem erſten Auftreten fand und die ſich beim Wiederholen deſſelben immer mehr bis zum Enthuſiasmus ſteigerte, ließ ihn ſeine Reiſe bis durch ganz Europa verlängern. 1772 war er in Rom und wurde hier Ritter vom goldenen Sporn; 1774 entzückte er Paris durch ſein meiſterhaftes Spiel und 1775 und 1776 erwarb er ſich in London Reichthümer durch ſeine Concerte. 1777 hielt er ſich in Bern und 1779 in Baſel auf, und gegen 1786 ging er nach Spanien, wo er denſelben Beifall wie überall ſich errang, aber bald ſich aus der Oeffentlichkeit verlor, ſo daß man ſeitdem nichts weiter von ihm gehört hat. — Als Componiſt hat ſich E. mehrfach verſucht, z. B. in einer Oper „die drei Pächter", in Violinſolo's, Trio's, Quartetten und Sinfonien; jedoch ſind ſeine Sachen von keiner großen Bedeutung und iſt auch von ihnen nichts im Druck erſchienen.

Eſſer, Heinrich, geb. den 15. Juli 1818 zu Mannheim, lebt augenblicklich als Kapellmeiſter in Wien und hat ſich namentlich durch viele Liedercompoſitionen be-

Digitized by Google

kannt und beliebt gemacht. Auch ſind einige Opern, z. B. „die beiden Prinzen“ und „Riquiqui“ von ihm aufgeführt worden, haben jedoch keinen nachhaltigen Erfolg gehabt.

Eſt oder **Eſte**, Michael, Baccalaureus der Muſik und Lehrer der Chorknaben an der Kathedrale von Lichfield, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und hat viele Madrigalen und Anthems herausgegeben, ſo wie man auch mehrere Stücke von ihm in der von Thomas Morley herausgegebenen Sammlung „The Triumphs of Oriana, to five and six voices“ (London 1601), findet. — Sein Vater, Thomas E., gab das Pſalmenwerk „The whole Book of Psalmes, with their wonted tunes“ etc., London 1594 heraus, welches Stücke von Dowland, Blancks, Hooper, Farmer, Alliſon u. ſ. w. enthält.

Eſterhazy von Galantha, Nikolaus Fürſt, gefürſteter Graf zu Forchtenſtein und Edelſtetten, geb. den 12. December 1765, beförderte, nachdem er in ſeiner Jugend faſt ganz Europa bereiſt und dann als Militär und Diplomat thätig geweſen, mit Eifer Künſte und Wiſſenſchaften, und war namentlich auch enthuſiaſtiſcher Muſikfreund. An ſeiner Hauskapelle war Joſeph Haydn lange Zeit Kapellmeiſter und die Gebeine dieſes ſeines Lieblings ruhen in ſeiner Reſidenz zu Eiſenſtadt, wo er ſie mit großer Pracht hatte beiſetzen laſſen, ſo wie er im J. 1820 dem großen Tonmeiſter daſelbſt ein Denkmal errichtete. Seine Bibliothek iſt ungemein reichhaltig und beſonders werthvoll durch viele Manuſcripte berühmter Componiſten. Geſtorben iſt der kunſtliebende Fürſt am 25. November 1833 zu Como in Italien, wohin er ſich zurückgezogen hatte.

Eſtève, (ſpr. Eſtäw'), Pierre, Mitglied der Akademie von Montpellier, in welcher Stadt er auch zu Anfang des 18. Jahrh. geboren wurde, hat u. A. auch mehrere Schriften über Muſik herausgegeben, die aber nur ſehr mittelmäßig ſind. So ließ er im J. 1750 ein Werkchen erſcheinen, das den Titel führt: „Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie“, worin er ſich zu Gunſten der Harmonie ausſpricht, weil, wie er meint, dieſelbe in der Natur begründet, während die Melodie nur eine menſchliche Convention ſei!! Dieſelbe Doctrin reproducirte er in einem andern Werkchen: „Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que Mr. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe, Paris 1754. Ferner hat man auch noch von ihm „l'Esprit des beauxarts“, Paris 1753, 2 Bde., worin er auch von der Muſik der Griechen ſpricht, und „Nouveaux dialogues sur les arts“, die 1755 ohne ſeinen Namen erſchienen. — Wann er geſtorben, weiß man nicht; doch war er 1780 noch am Leben.

Étendue (ſpr. Etangdüh) nennen die Franzoſen den Umfang der Töne einer Singſtimme oder eines Inſtruments,

Ett, Caspar, geb. den 5. Januar 1788 zu Ereſing in Baiern, zeigte ſchon in früheſter Jugend Liebe zu den Studien und zur Muſik und kam im 9. Jahre als Chorknabe in die Benediktiner-Abtey Andechs, wo er neben den Vorbereitungsſtudien für's Gymnaſium auch gründlichen Unterricht im Singen, Klavierſpielen und Generalbaß erhielt, ſo daß er ſchon nach 3 Jahren zur Aufnahme in das Churfürſtl. Seminar in München tauglich befunden wurde. Hier erhielt er im Orgelſpielen den

Digitized by Google

Autor, Der Wahre, Jesus Sirach, Buch der Weisheit, Buch des Predigers, Buch Hiob, Buch der Psalmen, Buch der Sprüche, Buch Tobias, Buch Judith, Buch Esther, Buch Baruch, Buch Ezechiel, Buch Daniel, Buch Hosea, Buch Joel, Buch Amos, Buch Abdias, Buch Jonas, Buch Michäas, Buch Nahum, Buch Habakuk, Buch Sophonias, Buch Aggäus, Buch Zacharias, Buch Malachias, Buch der Makkabäer

ſchaft", „der gebeſſerte Lorenz", „Vetter Damian", „der Perrückenmacher" und mehreres Andere componirt.

Euler, Leonhard, einer der größten Mathematiker und Phyſiker, geb. zu Baſel den 15. April 1707, ſtudirte auf der dortigen Univerſität und wurde der Lieblingsſchüler des großen Joh. Bernouilli, ſo wie er ſich auch deſſen ausgezeichneten Söhnen Nicolas und Daniel innig befreundete. Dieſe waren an die neu errichtete Kaiſerl. Akademie nach Petersburg berufen worden; nachdem aber Nicolaus Bernouilli daſelbſt geſtorben und Daniel in ſein Vaterland zurückgekehrt war, kam E. an ihre Stelle, anfangs als Adjunct und ſpäter als Profeſſor der höhern Mathematik. Im J. 1741 folgte er einem Rufe Friedrichs des Großen an die Berliner Akademie, ging aber 1766 wieder nach Petersburg zurück, wo er zum Direktor der mathematiſchen Klaſſe an der Akademie ernannt wurde, welchem Amte er bis zu ſeinem Tode vorſtand. Bald nach dem Antritte dieſes Amtes erblindete ihm das linke Auge (das rechte Ange hatte er ſchon in Folge eines hitzigen Fiebers im J. 1735 verloren) durch den Staar; dennoch blieb er heiter und thätig bis an ſein Ende, welches am 7. September 1783 erfolgte. Von ſeinem ungemeinen Fleiße und ſeiner enormen Fruchtbarkeit zeugen 45 größere Werke und 700 Aufſätze, die ſich zumeiſt in den Schriften der Petersburger und Berliner Akademie befinden. Von den Schriften, in denen er ſich mit der mathematiſchen Theorie der Muſik beſchäftigt hat, ſind folgende anzuführen: „Dissertatio de Sono", Baſel 1727; „Tentamen novae Theoriae musicae ex certissimis Harmoniae principiis dilucide expositae", Petersburg 1729 und nach Forkel in noch zwei anderen Auflagen, 1734 und 1739); „Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis", Berlin 1750; viele Abhandlungen über Fortpflanzung des Schalles, über Schwingungsverhältniſſe von Saiten, Glocken, Stäben, der Luft u. ſ. w.; in ſeinen „Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie" (Berlin 1763, Petersburg 1768 und 1773, mehrmals, z. B. von Engel und Kries in's Deutſche überſetzt) handeln mehrere Briefe vom Schalle und ſeiner Geſchwindigkeit, von den Con- und Diſſonanzen, von den 12 Tönen des Klaviers, von der Aehnlichkeit zwiſchen Farben und Tönen u. ſ. w.; dieſe auf Muſikaliſch-Phyſikaliſches bezüglichen Briefe ſind auch im 4. Bande der Hiller'ſchen „wöchentlichen Nachrichten" zu leſen. Daß in den erwähnten Schriften E's. ſich hie und da manches Widerlegbare und in der Praxis Unhaltbare findet, ſei hier noch ſchließlich erwähnt; trotzdem ſind ſeine Forſchungen ſcharfſinnig, geiſtreich und tief.

Euneus, der Sohn des Jaſon und der Hypſipyle, war ein Cytherſpieler, deſſen Nachkommen ſich nach ſeinem Willen ſämmtlich der Kunſt des Cytherſpielens widmen mußten; ſie machten daher lange Zeit eine eigene muſikaliſche Familie (Zunft) in Athen aus, die den Namen der Euniden führte und bei den Opferfeſten gebraucht wurde.

Eunicke, Friedrich, ein vortrefflicher Tenoriſt, geb. zu Sachshauſen bei Oranienburg im J. 1764, und geſt. zu Berlin im J. 1844, war zuerſt als Kammerſänger in Markgräfl. Schwedt'ſchen Dienſten und betrat da auch zum erſten Male die Bühne; 1788 erhielt er ein Engagement in Mannheim, kam von da im J. 1793 zur deutſchen Operngeſellſchaft nach Amſterdam, im J. 1795 nach Frankfurt a/M. und 1797 nach Berlin, wo er als eine Zierde des Nationaltheaters angeſehen wurde. Er

Digitized by Google

beſaß eine ſeltene Fertigkeit im Geſange, verbunden mit den gründlichſten muſikaliſchen Kenntniſſen; dieſe bekundete er u. A. in mehreren Klavierauszügen, die er (z. E. von der „Zauberflöte") verfertigte, und ſodann auch in einigen Geſangscompoſitionen. — Seine Tochter, Johanna E., geb. zu Berlin im J. 1800, war eine vorzügliche Sängerin, die mehrere Jahre an der Oper ihrer Vaterſtadt durch ihre einnehmende Perſönlichkeit ſowohl, wie durch die wundervolle Schönheit ihrer Sopranſtimme Alles entzückte. Leider verlor ſie zu bald ihre Stimme, wahrſcheinlich in Folge zu frühzeitiger und zu großer Anſtrengungen, zog ſich in Folge deſſen von der Bühne zurück und verheirathete ſich mit dem berühmten Maler Krüger.

Eunomius oder **Eunomus**, ein altgriechiſcher Cythäröde aus Lokris, dem ſeine Zeitgenoſſen eine Statue errichteten, die ihn mit der Lyra, auf der eine Heuſchrecke ſaß, vorſtellte. Nach der Sage nämlich ſoll in dem Augenblicke, als ihm während eines Wettſtreites eine Saite auf der Cyther ſprang, eine Heuſchrecke ſich aus der Luft auf das Inſtrument niedergelaſſen und durch ihren Geſang den mangelnden Ton in richtiger Folge erſetzt haben.

Euphon iſt der Name eines von Chladni 1790 erfundenen Inſtruments, auf welchem die Töne vermittels Streichens mit von Waſſer benetzten Fingern auf Stäbe, die an horizontalen gläſernen cylinderiſchen Röhren angebracht ſind, hervorgelockt werden. Dieſe Röhren, denen der Wettergläſer gleichend, ſind 17—18 Zoll lang und von der Stärke einer Federſpule; ihre Zahl beträgt 40 und ſie geben einen Umfang von drei und einer halben Octave (vom kleinen c bis zum dreigeſtrichenen f). Die Cylinder liegen in gleicher Entfernung von einander, ſo daß mit nicht zu kleiner Hand eine Oktave gegriffen werden kann. Die halben Töne unterſcheiden ſich durch farbiges Glas. Am ſchönſten wirken auf dem Inſtrumente ſanfte, ausdrucksvolle Sätze; jedoch ſind ſeine Töne auf die Länge zu weichlich und wirken eben ſo, wie die Töne der Harmonika, mit denen ſie Aehnlichkeit haben, nachtheilig auf die Nerven. Chladni bauete zu verſchiedenen Zeiten das E. auch in verſchiedener Form; zuerſt in der eines Schreibpultes, dann tiſchförmig oder wie einen viereckigen Kaſten, und nach 1822 conſtruirte er eins von $30^{3}/_{4}$ rhein. Zoll Länge, $18^{7}/_{8}$ Zoll Breite und nicht völlig 5 Zoll Höhe. (Eine ausführliche Beſchreibung dieſes letzterwähnten E's. findet man im Jahrg. 1822 der Leipziger allg. muſ. Zeitung S. 805, und über ſeine Erfindung überhaupt giebt Chladni in ſeinen Beiträgen zur praktiſchen Akuſtik und zur Lehre vom Inſtrumentenbau u. ſ. w., Leipzig 1821, und in ſeiner Selbſtanzeige dieſer Schrift, Leipzig. allg. muſ. Zeitung, Jahrg. 1821, S. 529 ff. die genaueſte Belehrung).

Euphonia. Unter dieſem Namen wird in der Leipz. allg. muſ. Zeitung, Jahrg. 1812, S. 147, eines neu erfundenen Inſtruments Erwähnung gethan, deſſen tönende Körper aus Meſſingſtäben beſtanden, welche, im Winkel gebogen, durch das Anziehen der niedergedrückten Taſten, mit einem coniſchen Meſſingcylinder, der durch Tritt und Schwungrad in Bewegung geſetzt wird, in Reibung gebracht wurde. Der Ton war nicht ſo ſanft, wie der der Harmonika. Der Verfertiger und Erfinder war ein gewiſſer Ludwig Klatte, konnte aber das Inſtrument, als er es in Erfurt öffentlich hören ließ, nicht ſtimmen. Die Erfindung iſt ſchon ſeit langer Zeit verſchollen.

Digitized by Google

Euphonie (von dem griech. εὐφωνία, gute, helle Stimme) bedeutet ganz im Allgemeinen jeden Wohllaut der Töne und man gebraucht diesen Ausdruck also immer nur in Beziehung auf deren Qualität, ohne Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung in irgend einem Verhältnisse. Eine euphonische Musik oder Harmonie ist daher eine wohltönende, schönklingende; ein euphonischer Ton ist ein solcher, welcher einen angenehmen Klang hat, mit einer besonderen Reizbarkeit auf das Ohr wirkt.

Eurhythmie, ein aus dem Griechischen abgeleitetes Wort, welches das schöne Verhältniß in der Bewegung, z. B. im Tanze, in der Musik und in der Poesie bedeutet. Dann nennt man auch jede schöne Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen, jedes schöne Verhältniß in einem Kunstwerke die Eurhythmie desselben.

Eustachische Röhre, (Tuba Eustachii), der Verbindungscanal zwischen dem innern Ohre und dem hintern Theile des Mundes, nach dem berühmten Arzt und Quatomen Bartolomeo Eustachio so genannt. — S. Gehörwerkzeuge.

Euterpe, eine der 9 Musen, Tochter des Zeus und der Mnemosyne, deren Name die Vergnügen Spendende, die Ergötzende bedeutet. Gewöhnlich wird sie als Muse der Musik vorgestellt, und, weil die Dichtung sie zur Erfinderin der Flöte macht, meistens auch mit einer Flöte und mehreren anderen mus. Instrumenten neben sich abgebildet; zuweilen jedoch hält sie nur eine Rolle in der Hand.

Euthia, in der griechischen Musik, als Gegensatz von Anacamptos, die Tonfolge von der Tiefe zur Höhe. S. Melopöie.

Evacuant, Windauslasser, Windabführer, Windablasser, ein stummes Orgelregister, durch das ein an der äußern Wand des Hauptcanals befindliches $3\frac{1}{2}$" hohes und 3" breites Sperrventil geöffnet und verschlossen wird, und vermöge dessen man nach beendigtem Orgelspiele den in den Windkästen und Kanälen befindlichen Wind abläßt.

Evers, Carl, geb. 1816 zu Hamburg, ein tüchtiger Pianist und leidlicher Componist; er ist ein Schüler von C. Krebs und hat namentlich in Salonsachen Hübsches geleistet; seinen größeren Arbeiten — Sonaten, Quartetten u. s. w. — gebricht Originalität der Erfindung und höherer Schwung. Er lebt gegenwärtig in Gratz. — Seine Schwester, Kathinka E., geb. den 1. Juli 1822 zu Hamburg, hat sich als Sängerin einen Namen gemacht; in den vierziger Jahren war sie am Hoftheater in Stuttgart engagirt und hat auch, wenn wir nicht irren, nachher auch in Italien gesungen.

Evirato ist dasselbe, was Castrat, (s. d.).

Evolutio, der lateinische Name der Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt. S. doppelter Contrapunkt und auch Inversio.

Evovae, eigentlich Euouae, sind nichts anderes, als die sechs Vocale der beiden Wörter Seculorum Amen, mit welchen in den älteren Zeiten viele Psalmen und Choräle schlossen. Weil in der Liturgie auf diese Gesänge unmittelbar andere folgten, nach deren Tonart modulirt werden mußte, so bediente man sich der Silben dieser Schlußworte zur Unterlage unter die Töne, vermittels welcher jener Uebergang gemacht wurde, und den man dann darnach gemeinhin die Evovae nannte.

Excellentium ist der lateinische Name des höchsten Tetrachords (Hyperbolaeon) im griechischen Tonsysteme, s. Tetrachord.

Digitized by Google

Excellentium extenta ist der lateinische Name der dritten Saite des Tetrachords Hyperbolaeon, die unserm eingestrichenen g entspricht.

Exclamatio, (lat.), der Ausruf; eine oratorische Figur, welche in der Musik durch das Aufwärtssteigen oder Springen consonirender oder dissonirender Töne, je nachdem der herrschende Ausdruck diese oder jene verlangt, ausgeführt, oder eigentlich mehr nachgeahmt wird.

Executirung, s. Aufführung.

Exercices, s. Etüden.

Eximeno, Antonio, geb. 1732 zu Balbastro in Aragonien, machte seine Studien bei den Jesuiten in Salamanca und trat nachher selber in diesen Orden ein. Als in Segovia eine Militärschule errichtet wurde, wurde E. zum Professor der Mathematik an derselben ernannt und blieb in dieser Stellung bis zur Aufhebung des Jesuitenordens in Spanien, worauf er nach Italien ging und sich in Rom fixirte. Hier starb er auch im J. 1798. Er war ein kenntnißreicher Mann und ist auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten in den Werken; 1) „Dell' origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione", Rom 1774. Er greift darin Rameau, Tartini, Pythagoras und alle Die an, welche das Mathematische in der Musik als Basis für diese Kunst ansehen und vindicirt der Melodie ein viel größeres Recht, als der Harmonie. Er geht aber im Perhorresciren der letztern zu weit und will alle harmonische Combination, den Contrapunkt u. s. w. aus der Musik verbannt wissen. — 2) „Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. Padre Martini", Rom 1775, worin E. ebenfalls gegen den Contrapunkt zu Felde zieht und zugleich dem P. Martini auf die Tadel antwortet, welche dieser in E's. obigem Werke rügte.

Extemporiren, s. Fantasiren.

Eybler, Joseph von, ein vortrefflicher Kirchencomponist, geb. am 8. Februar 1764 in dem Marktflecken Schwöchat unweit Wien. Sein Vater war daselbst Schullehrer und Regenschori und von ihm erhielt er auch den ersten musikalischen Unterricht. Ein kaiserlicher Beamter, Joseph Seitzer, hörte zufällig den sechsjährigen E. ein Klavierconcert spielen und war von dem Talent des Knaben so entzückt, daß er ihn unter seine Protection nahm, in das Musik-Seminar zu Wien aufnehmen ließ und auch zu Albrechtsberger in die Schule that. Bei diesem berühmten Contrapunktisten studirte E. von 1777—79 eifrig die Composition. Im J. 1812 fing er an, juridische Collegien zu hören, konnte aber sein Studium nicht lange fortsetzen, da sein Vater durch einen Brand alle seine Habe verloren hatte und ihm die nöthige Unterstützung (die auch früher nicht gar bedeutend war) nicht mehr gewähren konnte; er mußte daher durch sein musikalisches Talent sich eine Existenz zu verschaffen suchen. So gab er vorerst Stunden und machte dabei fleißig Compositionsversuche, bei denen ihn Joseph Haydn mit seinen Rathschlägen unterstützte. Auch mit Mozart wurde er bekannt, der seiner beim Einstudiren der Oper „Così fan tutte" sich bediente, indem, während er (Mozart) noch mit dem Partitur-Satze beschäftigt war, E. indessen die Klavierproben besorgte. Das Freundschaftsverhältniß zwischen Mozart und Eybler wurde überhaupt ein sehr inniges und pflegte E. den Unvergeßlichen in seinen letzten Leidenstagen auf's Liebevollste und Ausdauerndste. — Im J. 1792 erhielt E. die

Digitized by Google

Chordirector-Stelle an der Carmeliter-Pfarre und im folgenden Jahre auch die am Schottenſtifte. Inzwiſchen hatten auch ſeine Meſſen und ſonſtigen Kirchenſachen angefangen Aufſehen zu erregen und auch der kaiſerl. Hof begann ſich für ihn zu intereſſiren; ſo ward er nach und nach kaiſerl. Muſiklehrer, Hof-Vicekapellmeiſter und nach Salieri's Ableben erſter k. k. Hofkapellmeiſter. Im J. 1833 traf ihn, während er Mozart's Requiem dirigirte, ein Schlaganfall; jedoch erholte er ſich wieder und lebte noch, von ſeinem Amte dispenſirt, bis zum 24. Juli des Jahres 1846. Seiner hervorragenden Verdienſte wegen hat ihn Kaiſer Franz in den Adelſtand erhoben. — Für die Kirche ſchrieb E. zwei Cantaten, die Oratorien „die Hirten an der Krippe" und „die vier letzten Dinge", 25 meiſt ſolenne Meſſen, 7 Te Deum laudamus, ein großes Requiem, 34 Graduale's, 26 Offertorien, Vesperhymnen, Litaneyen und viele andere kleinere Stücke. Außerdem ſind noch von ihm vorhanden: die Oper „das Zauberſchwert", Klavierſonaten, Violinduette, Trio's, Quartetten, Quintetten, Concerte, Tänze, vier italieniſche Scenen, Sinfonien, eine Pantomime „die Mutter der Gracchen" u. ſ. w.

Eycken, van der, ſ. Quercu.

Eyken, Johannes Albert van, geb. den 26. April 1823 zu Amersfoort in Holland, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht von ſeinem Vater Gerhard van Eyken, der in genanntem Orte Organiſt und Muſikdirektor iſt. In den Jahren 1845 und 1846 ſtudirte er auf dem Conſervatorium zu Leipzig und genoß dann auf Anrathen Mendelsſohn's noch ein halbes Jahr den Orgel-Unterricht des Hoforganiſten Johann Schneider in Dresden. In ſein Vaterland zurückgekehrt, gab er im Laufe des Jahres 1847 in allen bedeutenden Städten desſelben Orgelconcerte, und erhielt darauf im J. 1848 die Organiſtenſtelle an der Remonſtrantenkirche in Amſterdam, die er 1853 mit der an der Zuider-Kirche und der eines Lehrers im Orgelſpiel an der Muſikſchule in Rotterdam vertauſchte. Im J. 1854 folgte er einem Rufe als Organiſt an die reformirte Hauptkirche in Elberfeld, wo er gegenwärtig noch lebt und wirkt. — Auch als Componiſt iſt der ſtrebſame Künſtler ſchon recht fleißig geweſen und man hat von ihm Orgelſonaten, Choralvorſpiele, Variationen für Orgel, die 150 Goudimel'ſchen Pſalmen der reformirten Gemeinden für Chor und Orgel, mit Vor-, Zwiſchen- und Nachſpielen, Lieder und Geſänge, Klavierſachen, Hymnen für Männerchor mit Blechinſtrumenten u. ſ. w.; außerdem hat die holländiſche Geſellſchaft für Beförderung der Tonkunſt ein Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, zwei von den ſchon erwähnten Orgelſonaten, die Muſik zu dem holländiſchen Trauerſpiele „Lucifer", vierſtimmige Männerlieder und eine Sonate für Klavier und Violine mit dem Preiſe gekrönt. — Sein Bruder, Gerhard Iſaac van E., geb. den 5. Mai 1832, erhielt erſt von ſeinem Vater, dann von Johannes Albert Unterricht und beſuchte in den Jahren 1851—53 das leipziger Conſervatorium, worauf der Hoforganiſt Johann Schneider in Dresden eine Zeitlang ſein Lehrer im Orgelſpielen wurde. Gegenwärtig lebt er in Utrecht als geſuchter Klavierlehrer. — Erſchienen ſind bis jetzt von ihm: Lieder und Geſänge, 2 Sonatinen und eine Sonate für Klavier und Violine.

Eyſel, Johann Philipp, geb. zu Erfurt 1698 und geſt. 1763, war eigentlich Advokat, trieb jedoch vorzugsweiſe Muſik, ſpielte fertig Violoncello und gab auch

Digitized by Google

als Componiſt Manches heraus, was ihn unter die beſſeren Künſtler ſeiner Zeit zählen läßt, namentlich viele Violin- und Flötenſolo's mit Generalbaß, Cantaten und eine große Anzahl von Motetten. Auch das anonym gedruckte Werk „Musicus autodictatus“ (der ſich ſelbſt belehrende Muſikus) wird für ſein Eigenthum gehalten. Daſſelbe iſt beſonders beachtenswerth wegen der darin vorkommenden Beſchreibung von 24 Arten von Inſtrumenten, die größtentheils auch in Abbildungen beigegeben ſind.

Eytelwein, Heinrich, ein berühmter Componiſt aus dem Anfange des 16. Jahrh., von dem ſich noch einige Melodien in einer 1548 gedruckten Sammlung weltlicher Lieder für 4 Stimmen befinden, die noch jetzt auf der Bibliothek zu Zwickau ſorgfältig aufbewahrt wird.

Digitized

F.

F (fa), von dem Grundton C an gerechnet der vierte Ton unſerer diatoniſchen oder der ſechſte in der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. — Als Abbreviatur bedeutet in den Notenſtimmen der Buchſtabe F (F oder f) forte, ſtark.

Fa, ſ. Alphabet.

Faber, Benedikt, geb. zu Hildburghauſen, war zu Anfang des 17. Jahrh. in den Dienſten des Herzogs von Coburg und ein fleißiger, ſeiner Zeit ſehr angeſehener Componiſt. Man hat von ihm achtſtimmige Pſalmen, vier- bis achtſtimmige geiſtliche Lieder, den „Triumphus musicalis in victoriam resurrectionis Christi, 7 vocibus compositus", Coburg 1611 und das „Gratulatiorum musicale, 6 vocum", Coburg 1631.

Faber, Daniel Tobias, war zu Anfang des vorigen Jahrh. Organiſt zu Crailsheim in Würtemberg und iſt merkwürdig als der erſte, welcher ein durchaus bundfreies Klavier mit drei Veränderungen verfertigte. Durch die erſte derſelben wurde der Ton gedämpft, durch die zweite er dem Klang einer Laute und durch die dritte dem eines gedämpften Glockenſpieles nahe gebracht.

Faber, Gregorius, war um die Mitte des 16. Jahrh. Profeſſor der Muſik in Tübingen, und ſchrieb „Institutio musices, sive musices practicae Erotematum lib. II.", Baſel 1552 u. 1553, welches Werk beſonders durch die Stücke von Josquin, Brumel und Ockenheim, welche F. als Beiſpiele mittheilt, intereſſant iſt.

Faber, Heinrich, aus Lichtenfels im Voigtlande gebürtig, war Magiſter und wahrſcheinlich um die Mitte des 16. Jahrh. Schullehrer zu Naumburg, wo er im J. 1550 das nicht unwichtige Werk „Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens" herausgab, das mehrere Auflagen erlebte.

Faber, Heinrich, wie Gerber vermuthet, ein Muſiklehrer zu Wittenberg um die Mitte des 16. Jahrh., ſchrieb „Compendiolum musicae pro incipientibus, conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli, recognitum", Braunſchweig 1548, ein Werk, das ſich durch Faßlichkeit und Klarheit auszeichnet und viele Auflagen erlebte, auch zum öftern in's Deutſche überſetzt wurde. — F. ſoll zu Quedlinburg im Auguſt des J. 1598 geſtorben ſein.

Faber, Jacob, ein Schüler von Jacob Labinius und Jacob Turbelinus, ſtarb zu Paris 1547 als ein Greis von 101 Jahren. Seine Werke „Introductio in

Digitized by Google

arithmeticam speculativam Boethii" und „Elementa musicae" erſchienen zuerſt 1496 und dann noch in mehreren ſpäteren Ausgaben in Paris und wurden ihrer Zeit viel ſtudirt.

Faber, Joſeph, nach Stetten's Kunſtgeſchichte pag. 159 ein berühmter Orgelbauer des 16. Jahrh., lebte um 1750 zu Augsburg und hat dort und in der Umgegend mehrere Werke gebauet. Von Einigen wird er auch unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Faber, Nicol, der älteſte bekannte deutſche Orgelbauer, war ein Prieſter und verfertigte 1359 eine große Orgel im Dom zu Halberſtadt. Prätorius beſchreibt dieſelbe in ihrer ganzen Unvollkommenheit und Ungeſchlachtheit, mit ihren 20 rieſigen Bälgen, 3 Zoll breiten und ½ Zoll von einander entfernten Taſten, die mit Fäuſten geſchlagen wurden, u. ſ. w. — Auch er wurde von einigen muſikaliſchen Schriftſtellern unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Fabre, André, geb. zu Riez, einem Städtchen im Departement der Basses-Alpes um 1765, war Muſiklehrer in Paris und hat daſelbſt mehrere Sammlungen Romanzen mit Klavier- und Harfenbegleitung herausgegeben; von ihm iſt auch das in Frankreich ſo bekannte Lied: „Ce mouchoir, belle Raimonde". Wann er geſtorben, weiß man nicht.

Fabri, Stefano, mit dem Beinamen der Aeltere, war von 1599 bis 1601 Kapellmeiſter am Vatikan, ſoll darauf ein Jahr lang in Deutſchland geweſen ſein und erhielt 1603 die Kapellmeiſterſtelle an S. Giovanni in Laterano, welche er bis 1607 inne hatte. Ob er dann ſich bloß zurückzog, oder zu dieſer Zeit geſtorben iſt, weiß man nicht. Von ſeinen Compoſitionen werden genannt: „Duodecim modi musicales, tricinis sub duplici texte lat. germ. concinne expressi", Nürnberg 1602 und „Tricinia sacra juxta duodecim modorum seriem concinnata", Nürnberg 1607.

Fabri, Stefano, genannt der Jüngere, im J. 1606 zu Rom geb., war ein Schüler des Bernardo Nanini und im J. 1648 Kapellmeiſter an San Luigi de' Franceſi in Rom. Im J. 1657 erhielt er die Kapellmeiſterſtelle an Sta. Maria Maggiore, ſtarb aber ſchon den 27. Auguſt 1658. — Zu Rom erſchienen 1650 von ihm Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen, und nach ſeinem Tode (im J. 1660) kamen Salmi concertati a cinque voci heraus.

Fabri, Annibale Pio, mit dem Beinamen Balino, geb. zu Bologna im J. 1697, war ein Schüler des Piſtocchi und einer der beſten Tenorſänger ſeiner Zeit. Er war an mehreren Höfen Italiens und Deutſchlands engagirt und wurde endlich nach Liſſabon an die königl. Kapelle berufen, wo er den 12. Auguſt 1760 ſtarb. Da er auch Componiſt war, wurde er im J. 1719 zum Mitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in Bologna aufgenommen, und war ſogar zu verſchiedenen Zeiten Präſident derſelben.

Fabriano, Sebaſtiano, ein Camadulenſer-Mönch, in Italien um die Mitte des 16. Jahrh. geb., hat in Venedig im J. 1593 eine Sammlung fünf- und ſechsſtimmiger Meſſen herausgegeben.

Fabrice, (ſpr. Fabritſche), oder **Fabrizio,** Geronimo, mit dem Beinamen d'Aquapendente, (weil er in dieſer Stadt im J. 1537 geboren war), ein berühm-

Digitized by Google

Bridge's own words, "I have been a Christian from my childhood, and have endeavoured to walk in the fear of God, and to keep a conscience void of offence towards God and towards man, and I have found the ways of religion to be ways of pleasantness and paths of peace." Of his own conversion he says, "I was brought to the knowledge of the truth by the ministry of the Rev. Thomas Adam, of Wintringham, in the year 1784, and was by him received into the Society of the People called Methodists, in the year 1785." Mr. Adam was a man of great piety and zeal, and was the means of the conversion of many persons in the neighbourhood of Wintringham. He was a man of considerable learning, and was the author of several works, among which was a commentary on the Bible, which was published in three volumes, and was much esteemed by the Methodists. He died in the year 1800, and was buried in the churchyard of Wintringham.

Jahrh., hat eine Sammlung für seine Zeit guter Compositionen unter dem Titel: „Tabulaturae organis et instrumentis inservientes", Strasburg 1577, herausgegeben, welche Sammlung jetzt sehr selten geworden ist. F's. Styl hat viel Analoges mit dem des Claudius Merulo.

Fabrizi, Vincenzo, ein italienischer Operncomponist, um 1765 in Neapel geboren, hat auf verschiedenen Theatern seines Vaterlandes eine große Anzahl von meist komischen Opern aufführen lassen, die vielen Erfolg hatten. Davon sind z. E. anzuführen: „I due Castellani burlati", „La Sposa invisibile", „I Puntigli di gelosia", „L'incontro per accidente", „La Moglie capricciosa", „La Contessa di nova luna", „La nobilità villana", „Cli Amanti trappolieri" u. s. w. In Deutschland ist nur eine Oper von ihm bekannt geworden: La necessità non ha legge", welche schon 1786 zu Dresden aufgeführt wurde. Von seinen näheren Lebensumständen weiß man nichts weiter.

Fabroni, Angelo, ein berühmter italienischer Biograph, geb. den 7. Septbr. 1732 zu Marradi in dem zu Toscana gehörigen Theile der Romagna. In dem 9. Bande seiner „Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII. et XVIII. floruerunt", Pisa 1778—1805, befindet sich die Lebensbeschreibung des berühmten Benedetto Marcello, welche 1788 auch in einer ital. Uebersetzung erschien, die den Namen Fontana's als Autor's trägt. Fabroni selbst starb den 22. September 1803.

Façade, s. Orgelfronte.

Façaden-Pfeifen, s. Frontpfeifen.

Faccini, (spr. Fatschini), Giovanni Battista, ein italienischer Componist, der um die Mitte des 17. Jahrh. lebte und zu Venedig im J. 1644 Salmi concertati a 3 a 4 voci herausgegeben hat.

Faces d'un Accord, (spr. Fahß' dön Akkohr), nennen die Franzosen die verschiedenen Lagen eines Akkords.

Facio oder **Fasio**, lat. Fätius, ein Augustinermönch und zu Enna in Sicilien geboren, war zugleich Componist und lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Man kennt von ihm fünfstimmige Motetten und Madrigalen, die im J. 1589 zu Messina erschienen sind.

Fackeltanz, ein in alten Zeiten sehr üblicher ceremonieller Tanz (wohl mehr im Marschcharakter) mit feierlicher, prächtiger Musik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln in den Händen trugen. In den alten Ritterzeiten pflegten alle großen Festlichkeiten damit verherrlicht zu werden; jetzt wird nur noch zuweilen bei Vermählungen fürstlicher Personen ein Fackeltanz aufgeführt.

Factur nennt man die Art und Weise, wie ein Musikstück gemacht ist, mit besonderer Rücksicht auf seinen innern Bau. Die Franzosen bedienen sich im Besonderen des Ausdruckes Facture (spr. Faktühr') zur Bezeichnung der Orgelregister, oder eigentlich der Weite und Länge der Orgelpfeifen, also der Mensur. So sind z. B. les jeux de grosse facture, die weit mensurirten, und les jeux de petite facture, die eng mensurirten Register.

Fadscheck, (zuweilen auch Fattscheck und Fatscheck geschrieben), Bernhard, hat sich in den dreißiger Jahren unseres Jahrh. als guter Harfenvirtuos bekannt

Digitized by Google

gemacht und war um dieſe Zeit in der Königl. Kapelle zu Stockholm angeſtellt. Seinem Namen nach ſcheint er aus Böhmen zu ſtammen; doch iſt uns über ſeine näheren Lebensumſtände nichts bekannt geworden.

Fagnani, (ſpr. Fanjani), Francesco Maria, geboren in Mailand, glänzte von 1760 bis 1780 in Italien als vortrefflicher Sänger.

Fago, Nicolo, geb. zu Tarent (daher er auch den Beinamen „il Tarantino" hatte) im J. 1692, ſtudirte die Compoſition unter Aleſſandro Scarlatti am Conſervatorium dei Poveri di Gesù Christo in Neapel und war ſpäter Lehrer an demſelben, ſowie an dem Conſervatorium della Pietà. Er hat mehrere Opern geſchrieben, von denen „l'Eustachio" anzuführen iſt, und von ſeinen Kirchenſachen beſitzt die Bibliothek des pariſer Conſervatoriums im Manuſcript mehrere Meſſen, Motetten, Litaneyen, Credo's, ein Benediktus, 2 Magnificat.

Fago, Lorenzo, ein italieniſcher Componiſt des 17. Jahrh., hat viele Kirchenſachen geſchrieben, die aber alle Manuſcript geblieben ſind. In der Sammlung des Abbate Santini befinden ſich von ihm ein Kyrie cum gloria (vierſtimmig mit Orcheſter) und ein fünfſtimmiges Credo. — Näheres über ſein Leben weiß man nicht.

Fagott, ital. Fagotto, franz. Basson, (ſpr. Baſſong), ein bekanntes Blasinſtrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen, deſſen nähere Beſchreibung weiter unten folgt. Den Namen Fagott gab man wohl deshalb dem Inſtrument, weil man es in mehrere kleine Theile zerlegen und dieſe zuſammenpacken kann, ſo daß daraus ein Bündel (ital. fagotto) entſteht; oder auch, weil die zwei Röhren deſſelben (wie man weiter unten ſehen wird) gleichſam zuſammengebunden ſind. Die franzöſiſche Benennung Basson (sc. de Hautbois) rührt daher, weil man das Fagott früher als Grundſtimme zur Oboe betrachtete und auch gebrauchte. Die Erfindung dieſes Inſtruments iſt ſehr alt und die Geſchichte ſetzt ſie ſchon vor das Jahr 1539, wo ein Canonikus zu Ferrara, Namens Afranio, (ſ. d.) ſie als die ſeinige ausgab. Etwas ganz Zuverläſſiges hat ſich jedoch bis jetzt nicht darüber ausfindig machen laſſen. Gewiß iſt, daß um die Mitte des 16. Jahrh. das Fagott ſchon einen großen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. So verſichert z. B. Doppelmaier in ſeinen hiſtoriſchen Nachrichten von nürnbergiſchen Mathematikern und Künſtlern (1730), daß Sigmund Schnitzer, einer der älteſten Inſtrumentenmacher in Nürnberg (ſtarb 1578) ganz vorzügliche Fagotte verfertigt habe, welche ſich ſowohl durch nette Drehearbeit, als reine Stimmung und leichte Anſprache der hohen Töne ausgezeichnet hätten und daher auch in großer Menge auch außer in Deutſchland nach Italien und Frankreich verkauft worden wären. Vor der Erfindung des Fagotts war ſchon der Bombard (ſ. d.) oder Pommer da, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Fagott in ſeiner jetzigen Geſtalt aus der Vereinigung des Baß-, Tenor- und Altpommers entſtanden iſt. (Ueber die Natur des Inſtrumentes Dulcino, von dem Einige das Fagott herleiten, können wir nichts Näheres angeben.) — Das Fagott beſteht jetzt aus einer ungefähr 8 Fuß langen ausgebohrten Röhre von Ahornholz. Um dieſe Röhre aber bequemer halten und die Finger beider Hände naturgemäß gebrauchen zu können, iſt dieſelbe in zwei Theile getheilt, welche in ein drittes, unten geſchloſſenes Stück neben einander gezapft ſind, ſo daß nun beide Röhren neben einander laufen und ungefähr eine Länge von 5 Fuß bilden. In der kürzern Röhre, welche die

Digitized by Google

Mandi, a town in the district of Hissar, in the north-west corner of the Delhi territory, situated in 29° 10′ N. lat. and 75° 45′ E. long., 12 miles south-west of Hansi, 30 miles north-west of Hissar, and 40 miles south-west of Rohtak. Population (1881) 5,000. Mandi is a place of considerable trade, and has a municipal revenue of about Rs. 2,000. It contains a police station, a dispensary, and a vernacular school.

Mandi, a town in the Sirmur State, Punjab, situated in 30° 34′ N. lat. and 77° 29′ E. long., on the left bank of the Jumna, 12 miles south-west of Nahan, the capital of the State. Population (1881) 5,000. Mandi is a place of considerable trade, and has a municipal revenue of about Rs. 2,000. It contains a police station, a dispensary, and a vernacular school.

Mandi, a town in the district of Hissar, in the north-west corner of the Delhi territory, situated in 29° 10′ N. lat. and 75° 45′ E. long., 12 miles south-west of Hansi, 30 miles north-west of Hissar, and 40 miles south-west of Rohtak

Almenräder (ſ. d.) große Verdienſte erworben. — Um bei ſtark beſetzter Blasmuſik den Bäſſen angemeſſene gleiche Stärke und Kraft zu geben, hat man noch zwei andere Gattungen von Fagotten erfunden, nämlich das Quartfagott, welches um eine Quarte tiefer und das Contrafagott, welches um eine Oktave tiefer als das gewöhnliche Fagott ſteht und ſomit den 16füßigen Contrabaß der vollen Orcheſtermuſik vertritt. Auch ein kleineres Fagott, Tenorfagott und ital. Fagottino genannt, das gemäß ſeiner engern Menſur um eine Quinte höher ſteht, als das gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen. In Hinſicht auf Applicatur, Behandlung u. ſ. w. ſind aber alle dieſe drei Arten der Fagotte dem gewöhnlichen Fagotte ganz gleich und der einzige Unterſchied zwiſchen ihnen liegt nur im Klange. — Als Orgelregiſter iſt Fagott eine Stimme im Schnarrwerke, durch welche der Ton des oben beſchriebenen Inſtrumentes nachgeahmt werden ſoll, und die gewöhnlich zu 8′ und halbirt disponirt wird. Bei einigen Orgeln hat ſie auch den Namen Fagottzug (wegen des Regiſterzuges), und wie das Inſtrument ſelbſt den franzöſiſchen Namen Basson.

Fagottino, ſ. vorherg. Art.

Fagottiſt, Einer, der das Fagott bläſt, ein Fagottvirtuoſe.

Fagottrohr, ſ. Rohr und Fagott.

Fagottzug, ſ. Fagott (Orgelregiſter).

Fahnenmarſch heißt beim Militär derjenige Marſch, welcher beim Abholen und Zurückbringen der Fahne aus und nach ihrem Quartiere geſpielt wird.

Fahrbach, Joſeph, geb. am 25. Auguſt 1804 zu Wien, hatte in ſeiner Jugend mit vieler Noth zu kämpfen, brachte es aber trotzdem durch ſein raſtloſes Bemühen dahin, ſich tüchtige muſikaliſche Kenntniſſe und Fertigkeit auf mehreren Inſtrumenten zu erwerben und ſeiner armen Familie eine Stütze zu werden. Sein Hauptinſtrument iſt die Flöte, auf welcher er in Concerten oft Beweiſe ſeiner Virtuoſität abgelegt hat; auch iſt er als Flötiſt am Hofoperntheater in Wien angeſtellt und hat für ſein Inſtrument Mehreres componirt. Ob der beliebte Tanzcomponiſt Philipp Fahrbach in Wien ſein Sohn iſt, vermögen wir nicht mit Beſtimmtheit anzugeben.

Faidit, ſ. Faydit.

Faignient, Noë, ein Componiſt des 16. Jahrh., lebte um 1730 als Lehrer der Muſik zu Antwerpen und hatte ſich durch ſeine geſchickte Nachahmung des Styles von Orlando Laſſo den Beinamen „Simia Orlandi“ (der Affe des Orlandus) erworben. Man kennt von ihm mehrere Bücher 4—8ſtimmiger Motetten und Madrigalen.

Fa la nennen die Italiener eine Gattung von kleinen Arien (Volksliedern), die mit dieſem Refrain endigen. Clementi war der Erſte, der in ſeiner Anleitung zum Klavierſpielen ein ſolches Fa la mittheilte.

Falco, Franceseo, ein italieniſcher Violinſpieler, um die Mitte des vorigen Jahrh. geb., kam im J. 1773 nach Paris und wurde an der Königl. Kapelle angeſtellt. Er hat „Solfeggi di Scuola italiana con i principi della Musica vocale“ und Violinſolo's herausgegeben. — Die Bibliothek des Conſervatoriums in Paris beſitzt von einem Michele Falco ein „Oratorio di Santo Antonio“, deſſen Styl ihn als einen Zeitgenoſſen des Aleſſandro Scarlatti bekundet.

Falcon, (ſpr. Falkong), Mademoiſelle, geb. zu Paris im J. 1812, trat in's Conſervatorium dieſer Stadt, hatte aber nachher bei Bordogni Privatunterricht, und

wurde die vorzügliche Sängerin, als welche sie von 1834 an bis vor ungefähr 8 oder 10 Jahren der großen Oper in Paris zur Zierde gereicht hat. Stimme und Ausdruck waren bei ihr von gleicher Mächtigkeit und feierte sie besonders in Meyerbeerschen Opern Triumphe.

Falcone, Achille, Kapellmeister zu Caltacirone, starb am 8. November 1600 zu Cosenza noch im Jünglingsalter. Baini erzählt nach dem Manuscript Pitoni's über die italienischen Contrapunktisten Folgendes: F. hatte einen großen musikalischen Streit mit Sebastian Raval, einem Spanier und Kapellmeister des Vicekönigs von Sicilien, Herzog von Maquedo, in welchem der Pater Nicolò, ein toscanischer Dominikanermönch und gelehrter Musiker, von Beiden zum Schiedsrichter gewählt, zu Gunsten Falcone's entschied. Raval, hierüber aufgebracht, ließ an allen Straßenecken Palermo's Zettel anschlagen, worin er F. herausforderte, im Wettstreit mit ihm vor dem Vicekonig ein Stück aus dem Stegreif zu componiren. F. nahm die Ausforderung an, und da die Entscheidung gegen ihn ausfiel, so appellirte er nach Rom an Giovanni Maria Nanini und an Soriano, schickte auch durch Antonio il Verso, einen sehr berühmten sicilianischen Tonsetzer, neun Fragen an Raval, deren Beantwortung und überhaupt die Entscheidung des ganzen Streites er nicht erlebte. Eine ausführlichere Beschreibung dieser Streitsache findet man in der Vorrede zu einem Madrigalenwerke F's., welches sein Vater drei Jahre nach seinem Tode in Venedig herausgab und eben so in einer Sammlung Motetten, die Raval 1601 zu Palermo erscheinen ließ.

Falconius, Placidus, geb. zu Asola, trat im J. 1549 in ein Benedictinerkloster zu Brescia und starb in den ersten Jahren des 17. Jahrh. Von ihm sind in Venedig in den Jahren 1575, 1580 und 1588 Messen, Responsorien und andere Kirchensachen im Druck erschienen.

Falkenhagen, Adam, geb. zu Groß-Dölzig unweit Leipzig am 17. April 1697, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, welcher Schullehrer war, bildete sich aber von seinem 10. bis 18. Jahre in der Kunst und in den Wissenschaften bei einem Prediger in Knauthayn bei Leipzig weiter aus. Klavier und Laute waren seine Lieblingsinstrumente, und um auf der letztern sich zum eigentlichen Virtuosen zu bilden, ging er auf einige Zeit zu dem berühmten Lauteniſten Graf nach Merseburg. Von da begab er sich nach Leipzig, gab Unterricht im Klavier- und Lautenspielen und von 1721—1725 war er Kammermusikus des Herzogs Christian von Weißenfels. Nach mehreren Kunstreisen durch Deutschland, auf denen er sich als Lautenvirtuos großen Ruf erworben hatte, wurde er 1727 Herzogl. Weimar'scher Kammermusikus und erhielt 1729 einen Ruf in gleicher Eigenschaft nach Baireuth, wo ihm dann im J. 1750 auch noch die Stelle eines Brandenburg-Culmbach'schen Kammersekretärs übertragen ward. Gestorben ist er daselbst im J. 1761. Von seinen Compositionen sind geistliche Gesänge und Variationen für die Laute und Solo's und Sonatinen für letzteres Instrument zu ihrer Zeit beliebt gewesen.

Falsch wird 1) von einigen Theoretikern als Prädicat für die kleine Quinte gebraucht; wieder andere Tonlehrer nennen nur die Quinte falsch, welche in irgend einer Tonleiter als rein begründet ist, und nur durch ein zufälliges Versetzungszeichen um einen halben Ton kleiner wird, als die kleine Quinte; endlich aber machen

Digitized by Google

auch einige Theoretiker gar keinen Unterſchied zwiſchen den Quinten, welche aus zwei ganzen und zwei halben Tönen (h—f, cis—g) beſtehen und nennen dieſe ohne Ausnahme verminderte Quinten; 2) bedient man ſich des Wortes falſch, um das Fehlerhafte einer Intervallenfortſchreitung zu bezeichnen; 3) nennt man diejenigen Darmſaiten falſch, deren einzelne Faden ungleich zuſammengeſponnen ſind, ſo daß ſich bei ihrem Gebrauche in die natürlichen Schwingungen auch noch andere miſchen, welche den Ton unbeſtimmt und klirrend machen; (auch in dieſer Bedeutung hört man oft den Ausdruck falſche Quinte, nämlich in Bezug auf die e-Saite der Violine, welche im gewöhnlichen Leben Quinte genannt wird); 4) iſt jeder Ton falſch, welcher auf Inſtrumenten nicht rein geſtimmt iſt, oder überhaupt nicht richtig von Sängern oder Inſtrumentiſten intonirt wird.

Falſet, ſ. Fiſtel und Kopfſtimme.

Falso bordone, franz. faux bourdon, (ſpr. Foh burdong). Das ital. Wort bordone heißt eigentlich Stab, Stütze, und hiervon abgeleitet in der Muſik Grundſtimme; falso bordone, alſo eine falſche Grundſtimme. Die älteren Tonlehrer, die das einfache Wort bordone auch mit Tenor überſetzen, bezeichnen gewöhnlich mit dem Ausdruck falso bordone einen ſolchen Satz, in welchem entweder der Cantus firmus in eine Mittelſtimme (Tenor) geſetzt und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contrapunktirt wird, oder in welchem mehrere Sextenakkorde dergeſtalt aufeinander folgen, daß die Oberſtimme gegen die untere in Sexten, die Mittelſtimme aber mit der obern in Quarten fortſchreitet (ſ. Diſcant). Walther behauptet, daß man ehedem unter falso bordone eine ſolche Schreibart verſtanden habe, nach welcher auf eine Maxima (ſ. d.) viele Silben und Wörter geſungen wurden. Die älteſten Schriftſteller, welche des falso bordone erwähnen, ſind Franchino Gaffurio und Adam von Fulda (ſ. d.), nach dieſen erzählt dann endlich Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina meiſt im Widerſpruch mit dem Vorhergehenden, daß man mit dieſem Worte jene Gattungen von Compoſitionen bezeichnet habe, die dreiſtimmig, gewöhnlich über die bekannten Melodien der Pſalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitet wurden: Entweder ſang der Sopran oder Contr'alt den Cantus firmus, die Mittelſtimme, gewöhnlich Tenor oder auch Contr'alt, in der Quarte unter der erſten Stimme, die dritte Stimme (Baß oder Tenor) immer die Sexte unter der erſten Stimme im Major- oder Minor-Ton nach der diatoniſchen Leiter (ſ. oben); die letzte Note ausgenommen, wo die erſte und dritte Stimme in der Conſonanz, die Mittelſtimme aber in der Quinte ſchloß. Den Namen falso bordone (faux bourdon) habe ein ſolches Muſikſtück daher erhalten, weil ſein eigentlicher Baß der Sopran oder Contr'alt geweſen ſei, welche als höchſte Stimme in der Sexte der als Baß erſcheinenden Stimme die wahre Melodie des Cantus firmus ſingen, daher der Baß oder Tenor, indem ſie die Sexte von unten ſingen, in der Terz der Melodie gehen, welches man pſalmodiren mit falso bordone nannte. Eine zweite Art falso bordone, erzählt Baini weiter, habe ſich ſpäter in der Muſik eingefunden und in einer regelmäßigen Compoſition beſtanden, aber ohne beſtimmten Rhythmus, in der Ausführung von vier Stimmen im Contrapunkte von lauter Conſonanzen, mit einigen Ligaturen in der Cadenz, wo in einer der vier Stimmen die Kirchenmelodie als Cantus firmus liegt, und dieſe Art von falso bordone habe ſich ausſchließend

in allen römiſchen Kapellen bis auf den heutigen Tag erhalten. Eine dritte Art von Melodie ſei im 16. Jahrhundert auch ein falso bordone genannt worden, und in Rom über 30 Jahre beliebt geweſen, die darin beſtanden habe, daß immer eine Stimme mit Begleitung der Orgel ſang und dabei alle Gattungen von Paſſagen, Trillern und viele andere Künſteleien zur Schau trug, die vier Stimmen ſo von Vers zu Vers wechſelten, jede ihren Vers mit eigener Erfindung vortrug, ohne daß jedoch der Baß geändert werden durfte. Jedenfalls bleibt es unerklärlich, wie ſolche Bedeutungen, unter denen die erſte, von welcher Baini erzählt, noch die in jeder Hinſicht richtigere iſt, dem einfachen Begriff des Ausdrucks falso bordone untergelegt werden konnten.

Faltenbalg nennen die Orgelbauer denjenigen Balg im Poſitiven, welcher, um mehr Luft faſſen zu können, mehr als eine Falte hat, ungleich den Bälgen in gewöhnlichen Orgeln, welche zwiſchen ihren Platten nur eine einzige Falte haben.

Fandango iſt ein ſpaniſcher Nationaltanz, welcher von zwei Perſonen beiderlei Geſchlechts getanzt wird, die mit Caſtagnetten Rhythmus und Metrum bezeichnen, während eine Melodie im $^3/_4$ Takt von zärtlichem Charakter (meiſt in der Molltonart ſtehend) dazu geſpielt wird, welcher auch wohl hie und da eine Geſangsbegleitung hinzugefügt wird. Die Bewegung iſt eine mäßig langſame.

Fanfare iſt der Name eines kleinen Tonſtückes von glänzendem Charakter für Trompeten und Pauken, für das Militär beſtimmt; ferner verſteht man darunter kurze Tonſtücke, meiſt für zwei Hörner, von munterer Bewegung und im $^6/_8$ Takt, welche bei der Jagd eingeführt ſind, und endlich bedeutet F. ſoviel wie Tuſch, eine bei fröhlichen Feſten übliche Begleitung eines Lebehoch, durch ſchmetterndes Einfallen der Blechinſtrumente, welche in allerhand Zergliederungen von Accorden ſich ergehen.

Fangventil nennt man das Ventil an der untern Platte eines Orgelbalges, wodurch dieſer Luft ſchöpft.

Fantaſie, franz. Fantaisie, (ſpr. Fangtäſih), ital. Fantasia, iſt im engern muſikaliſchen Sinne das durch Töne ausgedrückte und gleichſam hingeworfene Spiel der ſich ganz überlaſſenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünſtlers, ein völlig ſubjektiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei ſich der Spieler weder an eine beſtimmte Form und Gattung der Tonſtücke, noch an eine Haupttonart, oder an ein beſtimmtes Tempo, noch an einen beſtimmten Charakter u. ſ. w. bindet, ſondern in wahrhaft ungebundener Freiheit ſeine Ideenfolge durch Töne darſtellt, wie ſie eben in ſeinem Innern ſich geſtaltet. Die angeführte Art des muſikaliſchen Extemporirens nennt man vorzugsweiſe eine „freie Fantaſie"; eine andere Art iſt diejenige, bei welcher der Spieler auf der Baſis eines gegebenen Thema's in freien Tonformen ſich ergeht, das Thema in den verſchiedenſten Wendungen und Schattirungen darſtellt, es ausſchmückt, mit Nebenideen verbindet u. ſ. w. — Es giebt auch Tonſtücke, die man Fantaſien nennt und dieſe haben ebenfalls ihre Weſenheit in der freien, durch keine beſtimmte äußere Form eingeengten Anordnung — es ſind gewiſſermaßen lyriſche Rhapſodien, aneinander gereihete Skizzen, welche von keinem Grundcharakter beſtimmt werden.

Fantaſiren oder Improviſiren, Extemporiren, ein Stück in der im vorigen Artikel angegebenen Art und Weiſe aus dem Stegreif ſpielen.

Digitized by Google

Fantaſirmaſchine wird ſcherzweiſe zuweilen auch wohl der Melograph (ſ. d.) oder die Notenſchreibmaſchine genannt.

Fante, Antonio del, war von 1817 bis 1822 Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom und ſtarb im März des zuletzt genannten Jahres. Seine Kirchenmuſiken, deren er eine große Menge im Manuſcript hinterlaſſen hat, ſollen nach Kandler's Urtheil einen viel zu weltlichen Beigeſchmack haben und ohne religiöſe Würde und Einfachheit ſein.

Fanton, (ſpr. Fangtong), Nicolas, war erſt Kapellmeiſter an der Kathedrale von Blois und dann an der Sainte-Chapelle in Paris, wo er im J. 1757 ſtarb. Er hat viele Kirchenſtücke verfaßt, die auch im Concert spirituel mit Beifall aufgeführt wurden. Sein Styl iſt dem des Lalande ähnlich.

Fantozzi, Angelo, gegen 1760 in Italien geb., war bis in die Anfangsjahre unſeres Jahrh. ein ſehr angeſehener Sänger (hoher Bariton). Er ſang zuerſt in Venedig im J. 1783, dann 1789 in Genua, im folgenden Jahre zu Breſcia und 1731 in Mailand; 1792 kam er nach Berlin an die italieniſche Oper und war daſelbſt noch im J. 1802; von dieſer Zeit an hat man aber weiter Nichts von ihm gehört. Seine Frau, Maria, geb. Marchetti, im J. 1767 in Italien geboren, war eine noch berühmtere Sängerin und kam mit F., nachdem ſie an verſchiedenen italieniſchen Theatern geglänzt hatte, im J. 1792 nach Berlin. Die letzten Nachrichten von ihr datiren von 1807, wo ſie in Petersburg auftrat, aber ohne Erfolg, da ihre Stimme abgenutzt war.

Fantozzi, Joſephine, ſ. Weixelbaum.

Fantuzzi, Giovanni, Graf von, um 1740 in Bologna geb., gab heraus: „Notizie degli Scrittori Bolognesi", Bologna 1781—1794, 9 Bände, in denen ſich biographiſche Notizen über Artuſi, Banchieri, Bottrigari, Padre Martini, Penna, Spataro und mehrere andere ausgezeichnete Bologneſer Tonkünſtler, ſowie auch ein hiſtoriſcher Artikel über die philharmoniſche Akademie in Bologna ſich befinden.

Farandole oder **Farandoule** (ſpr. Farangdohl' — duhl') iſt ein in der Provence gebräuchlicher Tanz von fröhlichem Charakter und raſcher Bewegung, gewöhnlich in $^6/_8$ Takt.

Farbenclavier, auch Augenclavier und Augenorgel, franz. Clavecin oculaire (ſpr. Klaweßeng okülähr'), ein Claviatur-Inſtrument, welches der Jeſuit Louis Bertrand Caſtel (ſ. d.) conſtruirte und bei welchem Farben nach einer gewiſſen Abſtufung unter die Taſten vertheilt waren; beim Niederdrücken der letzteren kam eine gewiſſe Farbe zum Vorſchein, durch welche eben ſo auf das Empfindungsvermögen gewirkt werden ſollte, wie es in der Tonkunſt vermittels der Töne, des Wechſels derſelben und der Harmonie geſchieht. Die Grundſätze, nach denen er hierbei verfuhr, ſind im 1. Bande der muſ. Bibliothek von Mitzler angezeigt, außerdem befinden ſie ſich, von ihm ſelber ausgeführt, in den Mémoires de Trevoux. Die Abſurdität der ganzen Idee wird Jedem einleuchten, wie denn Caſtel ſelber ſpäter, nachdem er ſich von der Unſtatthaftigkeit ſeiner Erfindung überzeugt hatte, die ganze Sache fallen ließ.

Farce (ſpr. Farß') und Farsa nennen die Franzoſen und Italiener auch wohl die

Digitized by Google

kleinen dramatiſchen Zwiſchenſpiele, Intermezzi (ſ. d.), wenn dieſelben einen mehr niedrig-komiſchen Charakter an ſich tragen.

Faria, Henrique de, im 17. Jahrh. zu Liſſabon geb., war ein Schüler des geſchickten portuguiſiſchen Tonkünſtlers Duarte Lobo, und wurde Kapellmeiſter zu Erato. Mehrere portuguieſiſche Klöſter bewahren Kirchencompoſitionen von ihm auf.

Farina, Carlo, ein Violiniſt, gegen Ende des 16. Jahrh. in Mantua geb., ging 1626 in die Dienſte des Churfürſten von Sachſen und hat in Dresden im J. 1628 eine Sammlung von Sonaten und Pavanen herausgegeben.

Farinelli, ſ. Broschi, Carlo.

Farinelli, der Onkel des berühmten Sängers (ſ. Broschi, Carlo) zu ſeiner Zeit als Violiniſt und Componiſt hochberühmt, lebte nach Hawkins anfangs in Frankreich, und kam von da nach Hannover, wo er in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts als Concertmeiſter angeſtellt war. Während eines Aufenthaltes in Copenhagen, wohin er von Hannover aus eine Kunſtreiſe gemacht hatte, wurde er vom König von Dänemark in den Adelſtand erhoben und nach der Zeit vom König Georg I. von England zum Reſidenten in Venedig ernannt. So erzählt wenigſtens Walther, und andere Nachrichten von ſeinem Leben haben ſich nicht auffinden laſſen. Von ſeinen Compoſitionen iſt nur eine einzige übrig geblieben, eine Melodie, Follia genannt, über welche Corelli 24 Variationen geſchrieben hat; auch Vivaldi fand dieſe Melodie ſo ſchön, daß er Variationen darüber verfertigte (ſ. deſſen Op. I., Sonaten für zwei Violinen und Baß).

Farinelli, Giuſeppe, geb. am 7. Mai 1769 zu Eſte im Paduaniſchen, wo er auch unter dem Maeſtro Domenico Lionelli die Anfangsgründe der Muſik lernte; dann ging er nach Venedig, ſtudirte weiter unter Martinelli und im Alter von 16 Jahren trat er in Neapel in das Conſervatorium della Pietà de' Turchini, wo er unter Jago, genannt il Tarantino, den Generalbaß, unter la Barbiera, genannt il Siciliano, den Geſang, unter Nicolò Sala die Compoſition und bei Tritto das Inſtrumentale ſtudirte. Beſondern Unterricht erhielt er außerdem noch von Fenaroli, Piccini und Guglielmi. Nachdem er von 1804 an ſich an verſchiedenen Orten Italiens aufgehalten und für dieſe Opern geſchrieben hatte, wurde er 1815 Kapellmeiſter in Turin, blieb aber nur zwei Jahre in dieſem Amte und kam darauf als Dom- und Theaterkapellmeiſter nach Trieſt, wo er am 12. December 1836 geſtorben iſt. Er hat im Ganzen 34 ernſte und komiſche Opern componirt, deren letzte „la Chiarina" vom J. 1816 datirt; von dieſer Zeit an arbeitete er nur noch für Kirche und Kammer, da er ſich mit der neuen italieniſchen Opern-Muſik, wie ſie durch Roſſini geſtaltet worden war, nicht abgeben, und auf dieſem Wege die Gunſt des Publikums auch nicht, wie ſo viele Nachahmer des „Schwans von Peſaro" erringen mochte. Es war einer der letzten Zöglinge der alten Neapolitaniſchen Schule; ſein Styl iſt rein und fließend, aber ohne Originalität, denn es bekundet ſich in ihm bloß eine glückliche Nachahmung des Cimaroſa, des Paiſiello, Guglielmi u. A.

Farmer, Thomas, Bäccalaureus der Muſik zu Cambridge um 1684, lebte vorher zu London als gewöhnlicher Muſikant, bildete ſich durch Fleiß und den Umgang mit Meiſtern daſelbſt aber bald zu einem tüchtigen Muſiker. Er componirte viele Geſänge, die in mehreren größeren Sammlungen ſeiner Zeit erſchienen, dann auch

Digitized by Google

Concerte, Ouverturen und andere Instrumentalmusiken, und starb gegen 1696. In dem „Orpheus britannicus“ erschien eine Ode, die Purcell auf F's. Tod componirt hatte.

Farnaby, Giles, geb. zu Truro in Cornwall, wurde im J. 1592 an der Universität Oxford Baccalaureus der Musik und hat 1598 in London „Canzonets to four voices, with a song of eight parts“ herausgegeben. In der Ravenscrofft'schen Sammlung befinden sich auch einige Psalmodien von F.

Farnik, Wenzel, ausgezeichneter Clarinettvirtuos, geb. 1769 zu Dobuzichowitz in Böhmen, erhielt zuerst von einem Schullehrer Unterweisung im Klavierspielen, auf der Violine und im Singen und wurde in seinem zwölften Jahre als Singknabe in das Kreuzherren-Kloster zu Prag aufgenommen, wo er bis in sein 17. Jahr blieb. Nach dieser Zeit wandte er sich, nachdem er einige geschickte Künstler auf der Oboe und Clarinette gehört hatte, diesen Instrumenten zu, und brachte es meist durch Selbststudium dahin, daß er besonders auf der Clarinette Vorzügliches leistete und nach den ersten öffentlichen Proben seiner Virtuosität eine Anstellung in der damals berühmten gräfl. Pachta'schen Kapelle fand. Nachher wurde er am ständischen Theater als erster Clarinettist, und als 1810 das Conservatorium in Prag errichtet wurde, zum Professor an diese Anstalt berufen. Hier bildete er viele vortreffliche Schüler, darunter den berühmten Franz Thaddäus Blatt, und starb hochverehrt am 30. November 1838.

Farrant, Richard, ein englischer Kirchencomponist, um 1530 geboren, war Organist an der königl. Kapelle im J. 1564, gab aber nachher diese Stelle auf und wurde Chordirector und Organist an der St. Georgskapelle in Windsor. 1569 wurde er wieder in die königl. Kapelle berufen und verwaltete sein Organistenamt bis zum J. 1580. Man glaubt, daß er 1585 gestorben ist. Von seinen Compositionen findet man mehrere in Barnard's Sammlung von Kirchenstücken, sowie in Dr. Boyce's „Cathedral Music“. Sein Anthem „Lord, for thy tender mercie's sake“ wird noch heute gesungen und Dr. Crotch, der es in seiner Compositionslehre mitgetheilt hat, rühmt seine schönen Effekte, bei aller Strenge der contrapunktischen Arbeit.

Farrene, Aristide, geb. zu Marseille um 1795, trat 1819 in das Pariser Conservatorium, wo er erst Oboe und dann Flöte studirte. 1819 trat er als zweiter Flötist in das Orchester der ital. Oper ein und gab Unterricht auf seinem Instrument. Später wurde er Musikalienhändler in Paris. Er hat Mancherlei für Flöte — Concerte, Variationen, Solo's u. s. w. — componirt und herausgegeben. — Seine Frau, Jeanne Louise F., geb. zu Paris den 31. Mai 1804, fing in ihrem 7. Jahre an, Musik zu studiren und bildete sich zu einer guten Klavierspielerin und unter Reicha auch zur Componistin aus. Ihre Sachen für Klavier und auch mehrere Orchesterstücke — Sinfonien und Ouverturen — zeugen von Talent und guter Durchbildung.

Fasch, Carl Friedrich Christian, der Stifter der Berliner Singakademie, geb. zu Zerbst, wo sein Vater (s. folg. Art.) Kapellmeister war, am 18. Nov. 1736. Schwächlich und kränklich von der Wiege an, mußte er auf alle Weise geschont, durfte sein Geist nicht mit Schularbeiten angestrengt werden und nur zufällig entdeckte es sich, daß das stille Kind, unstreitig durch das Vorbild des Vaters angeregt, für sich allein mehrere Tonstücke ausgesonnen und in Abwesenheit des Vaters auf dem Kla-

Digitized by Google

vier eingeübt hatte. Nun erhielt der Knabe Unterricht im Violinspielen, ein Aufenthalt auf dem Lande stärkte ihn und er durfte der Musik am Hofe und in der Kirche beiwohnen. Besonders die Musikaufführungen letzterer Art machten hohen Eindruck auf ihn und legten den Grund zu seiner vorherrschenden Neigung für die kirchliche Kunst. Nach und nach hatte sich der junge F. nun tüchtig im Klavier- und Orgelspiel geübt, in der Satzkunst vervollkommnet, viele Kirchenmusiken und Instrumentalsachen geschrieben, besonders aber durch seine feine und geschmackvolle Begleitung am Flügel die Theilnahme des preußischen Concertmeisters Franz Benda gewonnen. Auf dessen Empfehlung wurde er 1756 als Kammermusikus und Cembalist in die Dienste Friedrichs des Großen nach Berlin berufen, wo er, von vier zu vier Wochen mit Ph. Em. Bach abwechselnd, dem Könige täglich seine Flötensolo's zu begleiten hatte. Der siebenjährige Krieg störte diese Thätigkeit, schmälerte die ohnehin geringe Einnahme (300 Thaler Gehalt) und nöthigte F. sie durch drückenden Erwerb mit Musikunterricht zu ergänzen. Von jetzt an folgt überhaupt eine ziemlich trübe Zeit für Fasch; die Schwächlichkeit seines Körpers hemmte ihn sehr in seiner Erwerbthätigkeit, eine angeborene Schüchternheit und allzuängstliche Gewissenhaftigkeit verhinderte ihn mit Compositionen hervorzutreten, — kurz er verfiel in Muthlosigkeit und ergab sich einem gewissen geschäftigen Müssiggang, der darin bestand, daß er künstlich gefügte Kartenhäuser bauete, über alle europäischen Heere und Flotten, Generale und Admirale, Regimenter, Schiffe und ihre Bestimmungen Listen führte, für sich allein sich mit Grande patience beschäftigte, wozu er nach eigener Erfindung vier Spiele Karten nahm u. s. w. In dieser Zeit setzte er auch viele Kanons, u. A. auch einen überaus kunstreichen fünffachen zu 25 Stimmen. Morgens nach dem Frühstück prüfte er immer erst, ob sein Geist auch rüstig zur Arbeit sei und dazu multiplicirte er 8, 12 und mehr Zahlen mit sich selber und machte die Probe; hatte er sich verrechnet, so beunruhigte ihn das den ganzen Tag und er suchte jeden Gedanken an Musik zu entfernen. Im Jahre 1776 sehen wir ihn einmal in einer bestimmten musikalischen Thätigkeit, indem er bis zu Richardt's Anstellung als Kapellmeister an der Berliner Oper fungirte: nach zwei Jahren aber hörte dies wieder auf, und er verfiel wieder in sein Grübeln und Brüten. Dies erhielt neue Nahrung durch eine sechszehnstimmige Messe von Orazio Benevoli, die Reichardt aus Italien mitgebracht hatte; Fasch copirte sich dieses Werk und es keimte in ihm der Vorsatz auf, ein ähnliches zu schaffen. In wenig Wochen war dies geschehen; aber die Aufführung der Messe scheiterte an der Schwierigkeit der Aufgabe für die berliner und potsdamer königlichen Sänger und selbst bessere Musiker nannten die Arbeit eine überflüssige und verfehlte. Da, im Jahre 1789, fügte es sich, daß im Hause einer Schülerin von Fasch (der Geheimräthin Milow), von Zeit zu Zeit einige Musikluſtige zusammentrafen zur Unterhaltung mit Gesang. Fasch setzte für die kleine Gesellschaft mehrere vier-, fünf- und sechsstimmige Sachen; der Verein mehrte sich; die Versammlungen wurden regelmäßig; 1792 ward ihm ein Saal im Akademiegebäude eröffnet; die Gesellschaft constituirte sich — kurz, es ward die Berliner Singakademie, nach deren Vorgang sich mehr und mehr ähnliche Vereine über ganz Deutschland verbreiteten, und die noch jetzt in schönster Blüthe steht. Nun hatte Fasch endlich ein Ziel für seine Thätigkeit, nun konnte er für Etwas wirken; und er

Digitized by Google

that dies auch mit redlichstem Eifer. Er opferte seiner Akademie alle seine Lectionen, componirte fleißig, dirigirte, studirte ein, ja copirte auch für sie, und hatte endlich die Freude sein Schooßkind, die 16stimmige Messe, mit selbsterzogenen Sängern und Sängerinnen aufführen zu können. Diese Messe, von F's Zeitgenossen in den Himmel gehoben, ist nach dem Grundsatze ausgearbeitet: So wie im eigentlichen vierstimmigen Satze jede Stimme ihren eignen Weg geht, aber alle vier zusammen eine auf's engste verbundene Einheit ausmachen, so geht hier jedes der vier vierstimmigen Chöre, ohne daß eine der Stimmen ihre Realität verliert, seinen eigenen Weg; alle vier Chöre zusammen machen auch hier wieder eine Einheit aus. Das ist nun zwar außerordentlich künstlich; aber es bleibt doch immer nur ein ausgeklügeltes Rechenexempel, das eine wahrhaft freie und künstlerische Wirkung nie ausübt. Daß die alten Italiener ebenfalls solche Sachen gemacht haben, hebt das eben Ausgesprochene nicht auf; es ist in ihren derartig übereinandergethürmten Chören eben so wenig Freiheit wie in der Faschischen Messe und die Monotonie ihrer bloßen Akkordsäulen, die Beschränktheit des Stimmenganges kann mit dem besten Willen nicht weggeleugnet werden. — Fasch starb am 3. August des Jahres 1800, und sein Nachfolger an der Akademie wurde Zelter, der auch eine Lebensbeschreibung von ihm herausgegeben hat. Von seinen Compositionen, die vor der 16stimmigen Messe entstanden, ist nichts mehr vorhanden; er soll sie alle vernichtet haben; die Messe selbst, ein 8stimmiges Miserere und was er sonst noch für die Akademie geschrieben, ist auch unsers Wissens noch nicht veröffentlicht. Zelter hat von Fasch 300 Thaler zur Herausgabe der Messe hinterlassen bekommen und hat auch den Stich besorgen lassen; aber die eigentliche Herausgabe ist nicht erfolgt, eben so wenig wie Zelter sein Versprechen gelöst hat, noch Mehreres von Fasch's Sachen zu publiciren — aus welchen Gründen, wissen wir nicht.

Fasch, Johann Friedrich, Vater des Vorhergehenden, geb. zu Buttelstädt unweit Weimar, am 15. April 1688. Zu Suhla, wohin sein Vater 1693 als Rector versetzt wurde, ward sein musikalisches Talent durch die Kirchenmusiken, an welchen er als Diskantist Theil nahm, zuerst geweckt. Nach dem früh erfolgten Tode seines Vaters kam er zu seiner Mutter Bruder, der Kaplan zu Teuchern im Weißenfelsischen war; hier hörte ihn einst der Tenorist Scheele aus der Weißenfelsischen Kapelle einige Arien singen, und entzückt von seiner schönen Stimme verschaffte er ihm die Stelle eines Kapellknaben in Weißenfels. Von hier aber folgte er bald dem Kantor Kuhnau, der ihn sehr lieb hatte, nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er ohne alle Anleitung auch im Klavierspielen sich fleißig übte und es zu einer nicht unbedeutenden Fertigkeit brachte. Daneben studirte er die Partituren Telemann's und fing an, sich selbst in der Composition zu versuchen. Die Hunold'schen Cantaten waren das Erste, was er setzte; darauf folgten einige Ouverturen — Alles natürlich in Telemann's Manier. 1707 bezog er als Student der Theologie die Universität Leipzig, blieb jedoch der Kunst immer treu und errichtete auch aus Liebe zu ihr sogleich eine musikalische Gesellschaft unter den Studirenden, in welcher sonntäglich kleinere und größere Musikwerke aufgeführt wurden. 1710 erhielt er einen Ruf nach Naumburg, die Composition und Direction der Oper zur Petri-Paul-Messe zu übernehmen, und nachher den Auftrag zur Composition einer Oper auf den nächsten Geburtstag der Her-

zogin. Der Beifall, den dieſelbe fand, hatte nicht nur noch mehrere andere Aufträge zur Folge, ſondern auch, daß die Herzogin ihn auf ihre Koſten zur weitern Ausbildung nach Italien ſchickte. Ein regelmäßiges Studium der Compoſition jedoch begann er erſt nach ſeiner Rückkunft zu Darmſtadt unter Leitung der Kapellmeiſter Graupner und Grünewald, nachdem er kurz vorher noch eine Reiſe durch Deutſchland gemacht hatte. Nach einem beinahe halbjährigen Aufenthalte zu Darmſtadt, unternahm er eine neue Reiſe durch das ſüdliche Deutſchland, auf welcher er mit dem Kapellmeiſter Bümler zu Anſpach ein enges Freundſchaftsverhältniß anknüpfte. 1715 ward er als Sekretär und Kammerſchreiber zu Gera angeſtellt, und 1720 als Organiſt und Stadtſchreiber nach Zeitz berufen. 1721 trat er als Componiſt in die Dienſte des Grafen Morzini in Böhmen, aus welchen er aber ſchon 1722 als fürſtlicher Kapellmeiſter nach Zerbſt berufen wurde. Hier war er nun bis an ſeinen Tod, hauptſächlich als Componiſt ſehr thätig. Er ſetzte viele Kirchenſachen, namentlich Paſſionen, Meſſen, Motetten, ein Oratorium, mehrere Concerte für Flöte, Oboe und andere Inſtrumente, die Oper „Berenice," und allein 42 Ouverturen für Orcheſter, die alle ihm einen ſo weit verbreiteten Ruf verſchafften, daß er viele vortheilhafte Anträge von verſchiedenen Seiten her erhielt. Die humane Behandlung von Seiten ſeines Fürſten jedoch und die allgemeine Achtung, in der er zu Zerbſt ſtand, feſſelte ihn für die Zeit ſeines Lebens an dieſen Ort. Er ſtarb 1759 (nach Zelter's Behauptung ſchon 1758). Viele von ſeinen hinterlaſſenen Compoſitionen kaufte Breitkopf in Leipzig an ſich, ohne jedoch bis jetzt etwas davon veröffentlicht zu haben. Kenner ſchätzen beſonders daran die gute Behandlung der Blasinſtrumente, was um ſo mehr zu bewundern iſt, da zu F's. Zeiten dieſelben noch wenig im Orcheſter und namentlich bei Vokalmuſiken angewendet wurden.

Fasciotti, (ſpr. Faſchotti), Giovanni Francesco, ein Caſtrat, geb. zu Bergamo um die Mitte des vorigen Jahrh., war erſt Kirchenſänger in Piſa, widmete ſich aber nachher der Bühne. Nachdem er zuerſt auf kleineren Theatern geſungen hatte, wurde er an die größeren von Neapel, Turin, Genua, Mailand u. ſ. w. berufen, und erndte überall reichen Beifall durch ſeinen ausdruckvollen Vortrag und durch die Biegſamkeit und Geſchmeidigkeit ſeiner Stimme.

Faßmann, Auguſte von, noch bis vor einem Jahrzehnd ungefähr eine der bedeutendſten deutſchen, dramatiſchen Sängerinnen, geb. zu München im J. 1814. Ihr Vater war Steuerbeamter daſelbſt und ließ ihr, von Kennern auf ihr bedeutendes Talent und ihre ſchöne Stimme aufmerkſam gemacht, von der Sängerin Pellegrini Singunterricht ertheilen. In ihrem 17. Jahre ſchon erregte ſie in Concerten Bewunderung und nicht lange dauerte es, ſo wurde ſie für die münchener Hofbühne gewonnen. Hier blieb ſie jedoch nur kurze Zeit, da der Abgang Chelard's, dem ſie ſich zu ihrer weitern Ausbildung anvertraut hatte, auch ſie veranlaßte von München wegzugehen und in Augsburg, wo Chelard ſeinen Wohnſitz aufgeſchlagen hatte, ein Engagement anzunehmen. Im Sommer 1834 unternahm die Sängerin ihren erſten Kunſtausflug nach Stuttgart, erntete daſelbſt reichen Beifall, kehrte aber dann wieder nach München zurück und nahm wieder ein Engagement an der daſigen Hofbühne an. 1836 gaſtirte ſie in Berlin und ihr Erfolg war ein ſo glänzender, daß ihr alsbald ein Engagement angeboten wurde, welches ſie auch annahm und im J.

Digitized by Google

1837 antrat. — Ihre Stimme war ein äußerst klangvoller und umfangreicher Mezzosopran und ihre Ausdrucksweise, so wie ihre Darstellung von edelster, innigster Art.

Fastoso, eine ital. Bezeichnung für das Prächtige, Erhabene im Vortrag. —

Fatscheck und **Fattscheck**, s. Fadscheck.

Fattorini, Gabriele, wird von Walther als ein Componist des 17. Jahrh., aus Faenza gebürtig, angegeben; Baini dagegen meint, daß er schon im 15. Jahrh. zu Rom gelebt habe. Vielleicht hat es auch zwei Componisten dieses Namens gegeben; von einem Gabriel F. wenigstens giebt es „Concerti a due voci," die 1608 in Venedig erschienen sind, sie wie auch Ricercari für die Orgel. Es ist vielleicht anzunehmen, daß die auf der Bibliothek zu Lissabon befindlich sein sollenden Messen, Vespern, und andere Kirchenstücke dem F. aus dem 15. Jahrhundert angehören.

Faubel, Joseph, Klarinettist in der Königl. Kapelle zu München, geb. den 12. Juni 1801 zu Aschaffenburg, wo sein Vater Militär-Musikdirector war. Dieser unterrichtete ihn selber auf der Clarinette und F. wurde schon im Alter von 10 Jahren bei der Hofmusik des Großherzogs von Frankfurt zu Aschaffenburg angestellt. Als diese im Jahre 1813 in Folge der Auflösung des Großherzogthums Frankfurt ebenfalls aufgehoben wurde und die Mitglieder zum größten Theile in das Hautboisten-Chor eines Regiments der Stadt Frankfurt kamen, traf auch F. dieses Loos und er machte als Regimentsmusiker (Clarinettist) den Feldzug nach Frankreich mit. Nach Beendigung desselben nahm er seinen Abschied, um mehr Zeit für seine Ausbildung zu gewinnen und gab 1816 sein erstes öffentliches Concert in Frankfurt, in dem er sehr gefiel. Nach Verlauf einiger Zeit begab er sich nach München, ließ sich im Frühjahr 1818 daselbst hören und gefiel dem Könige so, daß dieser ihn zum Hofmusiker ernannte. Angefeuert durch den unübertrefflichen Bärmann, der sein Vorbild wurde, studirte F. mit rastlosem Eifer weiter und erwarb sich auch jene höhere Künstlerschaft, die nicht alles Heil ausschließlich in der mechanischen Fertigkeit sucht. Auf seinen Reisen, die er von München aus z. B. nach Paris und Wien machte, wurde er allgemein als einer der vorzüglichern Virtuosen auf der Clarinette geschätzt und anerkannt. Er hat auch Einiges für sein Instrument — Variationen, Duos u. s. w. — componirt.

Faugues, Fauques, (spr. Fohgh', Fohk'), oder **Fagus** und **La Fage**, (spr. Fahsch'), Vincent, ein Contrapunktist, der unter den 8 ersteren Namen an verschiedenen Orten von Tinctoris in seinem „Proportionale" als einer der unmittelbaren Nachfolger von Dufay, Binchois und Dunstable citirt wird. Daß ihn Tinctoris mit dem Vornamen Wilhelm nennt, könnte vielleicht auf die Vermuthung führen, daß es zwei Contrapunktisten mit Namen Faugues gegeben habe, oder daß Vincent der Vorname für Faugues, Wilhelm aber für Fauques gewesen sei. Doch läßt das sich nicht mehr untersuchen; wir nehmen also mit Baini an, daß alle oben angeführten Namen einer und derselben Person angehören. In der päbstl. Kapelle befindet sich eine dreistimmige Messe „de l'homme armé" von F., aus der Kiesewetter in seinem Geschichtswerke das Kyrie mitgetheilt hat; auch Tinctoris erwähnt einer Messe „Unius" und theilt eine zweistimmige Stelle daraus mit.

Digitized by Google

Faulſtimme nannte man ſonderbarer Weiſe ehedem das kleine g auf der Trompete.

Fausse corde, (ſpr. Foſſ' kord) nennen die Franzoſen eine falſch klingende, nicht rein geſtimmte Saite, während umgekehrt corde fausse eine untaugliche, nicht rein zu ſtimmende Saite bedeutet.

Fausset, (ſpr. Foſſeh), der franzöſiſche Name für Falſet oder Fiſtel, Fiſtelſtimme (ſ. d.).

Fauſtina, ſ. Haſſe.

Favart, (ſpr. Fawahr), Charles Simon, der Schöpfer der feinern franzöſiſchen komiſchen Operndichtung, geb. zu Paris im J. 1710 als der Sohn eines Paſtetenbäckers. In dem Collège Louis XIV. gebildet, ergab er ſich frühzeitig der Poeſie und mehrere dahin gehörende Jugendarbeiten erwarben ihm den Preis in den Jeux floraux. Im J. 1745 folgte er dem Marſchall von Sachſen als Direktor einer Schauſpielertruppe in den Feldzug nach Flandern. Das Verhältniß ſeiner Gattin (ſ. unten) zu dem Marſchall verurſachte ihm dabei viel Kummer und erweckte in ihm ein ſehnliches Verlangen, nach Paris zurückzukehren. Dies wurde befriedigt und er zog ſich nun mehr in ein ſtilles Leben zurück, ſich ganz der dramatiſchen Poeſie widmend. Geſtorben iſt er im J. 1792. Von ſeinen Operndichtungen ſind z. E. anzuführen: „Ninette à la cour" (nach der Weiße ſeine bekannte Operette „Lottchen am Hofe" dichtete), „Annette et Lubin" (die ebenfalls Weiße unter dem Titel: „Liebe auf dem Lande" in's Deutſche überſetzte und Hiller in Muſik ſetzte), „La chercheuse d'esprit", „l'Astrologue de village"; ſie und alle übrigen derartigen F.'ſchen Arbeiten machten durch ihre Ideenfriſche, Grazie und Natürlichkeit des Ausdruckes, richtige Zeichnung der Charaktere, angenehme Diction u. ſ. w. viel und verdientes Glück. Man ſagt, daß F's. geiſtreiche Gattin und ſein Hausfreund, der Abbé Voiſenon, ihm bei den meiſten ſeiner Stücke geholfen haben; in wie weit dies begründet iſt, läßt ſich nicht mehr nachweiſen. — Seine oben erwähnte Frau, Marie Juſtine Benolte F., iſt geb. zu Avignon den 15. Juni 1727; ihr Vater, André René du Ronceray, war Muſikus in der Kapelle des Königs von Polen, Stanislaus Leszinski, der zu Lüneville reſidirte, und ihre Mutter, Perrette Claudine Bied, war in eben dieſer Kapelle Sängerin. Im J. 1744 kam ſie nach Paris und im folgenden Jahre debütirte ſie daſelbſt unter dem Namen Demoiſelle Chantilly auf dem Theater der komiſchen Oper, eben ſo viel Beifall als Schauſpielerin wie als Sängerin und Tänzerin ſich erwerbend. Sie war der Stern jenes Theaters, deſſen Glanz das Publikum in immer größerer Menge anzog und durch ihre Anziehungskraft verödeten die übrigen pariſer Theater mehr und mehr, ſo daß dieſe endlich auf Unterdrückung der komiſchen Oper drangen und ſie auch durchſetzten. Um dieſe Zeit heirathete ſie den Favart und folgte ihm nach Flandern. Hier zog ihr die lange ſtandhafte Abweiſung der Zudringlichkeiten des für ſie glühenden und ſein Ziel mit jedem Mittel verfolgenden Marſchalls von Sachſen ſehr viele Unannehmlichkeiten zu. Nicht fähig, ſeine verliebte Heftigkeit zu beherrſchen, drückte er ihren Mann auf alle mögliche Weiſe und brachte endlich ſie ſelbſt durch ſeine Verbindungen in ein Kloſter, wo ſie längere Zeit ſchmachten mußte, bis ſie, beſonders um ihrem Manne wieder ein ruhigeres und erträglicheres Leben zu verſchaffen, ſich den despotiſchen Wünſchen des Marſchalls fügte. Hierauf

Digitized by Google

mit ihrem Manne nach Paris zurückgekehrt, trat sie auf dem Theater der italienischen Oper auf und erfreuete sich fortwährend des allgemeinsten und außerordentlichsten Beifalls. Sie starb am 20. April 1772 und hinterließ den Ruhm einer geistreichen und ausgezeichneten Künstlerin und liebenswürdigen Frau. Merkwürdig ist sie noch besonders als die Erste, welche es wagte, Soubretten und Landmädchen (ihr Hauptfach) in der diesen angemessenen Tracht zu spielen, da man bis auf sie die Kammermädchen und Bäuerinnen auf der französischen Bühne nur immer in dem steifen Putz der Hofdamen gesehen hatte.

Favi, Andrea, geb. zu Forli, hat zu Florenz im Jahre 1790 eine komische Oper „Il creduto pazzo" aufführen lassen; von seinen näheren Lebensumständen ist nichts weiter bekannt geworden.

Favilla, Saverio, war ein berühmter Sänger im Dienste des Königs von Neapel und starb plötzlich, mitten in einer Arie, die er in Gegenwart der königlichen Familie sang, am 8. Febr. 1788.

Fay, (spr. Feh), Etienne, geb. zu Tours im J. 1770, kam als Singknabe an die Cathedrale seiner Vaterstadt und erhielt auch daselbst eine leidliche musikalische Ausbildung. In seinem 18. Jahre verließ er Tours und sein glühendster Wunsch war eine Musikmeisterstelle an irgend einer Kirche zu erhalten; als aber durch den Ausbruch der französischen Revolution dieser sein Wunsch unmöglich gemacht wurde, ging er nach Paris und betrat daselbst als Tenorist die Bühne. Seine Laufbahn als Sänger war nicht sehr glorreich, denn er hatte überall wo er auftrat — an verschiedenen Pariser Theatern, in der Provinz, in Holland u. s. w. — seiner nicht sehr schönen Stimme und schwerfälligen Aktion wegen nur wenig Erfolg. Etwas glücklicher war er als Operncomponist und von seinen Opern haben „Flora," „les Rendez-vous espagnols," „Emma, ou le soupçon," „Clémentine, ou la belle-mère" (sein bestes Werk) Glück gemacht; außerdem schrieb er noch „le projet extravagant," „le bon père," „Julie," „la famille savoyarde." 1826 war er noch am Leben, hatte sich aber aus aller Oeffentlichkeit zurückgezogen.

Faya, Aurelio della, Kapellmeister in der kleinen ital. Stadt Lanciano im 16. Jahrh., hat 1564 zu Venedig Madrigalen für 5 Stimmen erscheinen lassen.

Faydit, oder **Faidit,** (spr. Fädih), Anselm oder Gaucelm, geb. zu Uzerche im Limousin um 1150, führte erst das Leben eines sogenannten Jongleurs (fahrenden Sängers und Musikers) und sang und musicirte mit seiner Frau (wie man sagt einer ehemaligen Nonne, die er aus einem Kloster in Aix entführt haben soll) in den Häusern der Vornehmen herum. Einige seiner Lieder aber gelangten dem Richard Löwenherz, der um 1180 als Graf von Poitou in der Provence residirte, zu Ohren, und dieser zog ihn an seinen Hof, wo er große Auszeichnung genoß und der niederen Sphäre eines bloßen Jongleurs entrückt wurde. Als Richard den Kreuzzug in's heilige Land unternahm, folgte ihm F. dahin; nach dem Tode Richard's lebte er dann an den Höfen des Marquis von Montferrat und des Raymond d'Agoult, eines der reichsten provençalischen Edlen, bei dem er auch im Jahre 1220 gestorben sein soll. Von den Monologen und Gesprächen, die er selbst dichtete und in Musik setzte, sind noch mehrere übrig. So theilt u. A. Burney im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik pag. 242 das Gedicht und die Melodie mit, welche F. 1198

Digitized by Google

auf den Tod ſeines königlichen Wohlthäters verfaßt hatte, und in Signorelli's Geſchichte des Theaters befindet ſich eins ſeiner Geſpräche unter dem Titel „Heregia del Preyeres". Ueberhaupt rühmte man ihn ſeiner Zeit als einen Troubadour, der es verſtanden habe, „des bons mots et des bons sens" zu verfertigen.

Fayolle, (ſpr. Fajoll'), François Joſeph Maria, geb. zu Paris den 15. Auguſt 1774, machte ſeine Studien im Collège de Juilly und ſtudirte ferner auf der polytechniſchen Schule die Mathematik, lernte aber auch Violoncellſpielen bei Barny und Harmonielehre bei Perne. Nachdem er bis zum J. 1809 mehrere Editionen franzöſiſcher Dichter veranſtaltet und auch eine Sammlung „Les quatre saisons du Parnasse" herausgegeben hatte, publicirte er mit Choron den ſchon bei dieſem erwähnten mittelmäßigen „Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs morts et vivans etc.", der in 2 Bänden in den Jahren 1810 und 1811 erſchien, zu dem aber in Wahrheit Choron außer einigen wenigen Artikeln und der Einleitung gar wenig beigetragen hat. Ferner gab er heraus: „Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, extraits d'une histoire du Violon", Paris 1810. Gegen 1815 begab er ſich nach London, wo er ſich mit Unterrichtgeben in der franzöſiſchen Literatur und mit Journalarbeiten beſchäftigte; 1829 kehrte er nach Paris zurück und gab eine Broſchüre, „Paganini et Bériot" (1830) heraus, in welcher er die Spielweiſe beider genannter Virtuoſen paralleliſirt. Seitdem hat er noch einige Artikel über Muſiker für die Biographie universelle von Michaud geliefert.

Fayrfax, (ſpr. Fehrfäx), Robert, geb. zu Bayford in Hertfordſhire in England um 1460, wurde 1504 zu Cambridge zum Doctor der Muſik ernannt und 1511 zum Profeſſor derſelben an der Univerſität Oxford, wo er zugleich auch die Stelle eines Vorſängers und Organiſten an der St. Albanskirche bekleidete und gegen 1514 ſtarb. Mehrere von ſeinen Compoſitionen ſollen noch jetzt auf der königl. Bibliothek zu London unter den ſogenannten Thoresby'ſchen Manuſcripten aufbewahrt werden. Burney theilt im 2. Bande ſeiner Geſchichte pag. 561 einen Satz aus einer mit vieler Mühe aufgeſuchten Meſſe von ihm, und pag. 546 einen Geſang auf die Thronbeſteigung Heinrichs VII. für Alt und Tenor aus dem J. 1486 mit. Aus ſeiner Familie ſtammte der nachmals berühmte General Thomas Fayrfax, der 1611 geboren ward und 1671 ſtarb.

Fazzini, Giovanni Battiſta, geb. zu Rom, kam 1774 als Sänger in die päbſtliche Kapelle und war nachmals Kapellmeiſter an Sta. Cäcilia, Sta. Margherita und St. Apollonia in Traſtevere. In der Sammlung des Abbate Santini in Rom befanden ſich von ihm mehrere Meſſen zu 4 und 5 Stimmen, ein achtſtimmiges Requiem und ein dreiſtimmiges Christus factus, welche ſehr gerühmt wurden.

F-Dur iſt diejenige der 24 Tonarten unſeres modernen Tonſyſtems, welche den Ton f zum Grundton hat und die zur Herſtellung ihrer diatoniſchen Leiter der Erniedrigung des Tones h durch ein b bedarf, oder welche mit andern Worten ein b (vor h) als Vorzeichnung hat.

Febure, Antoine und Jaques le, ſ. Lefebure.

Fèbvre, le, ſ. Lefèbvre.

Fede, Giuſeppe, geb. zu Piſtoja, war 1662 in der päpſtlichen Kapelle als

Digitized by Google

Sänger und dann auch als Kapellmeiſter an der Kirche der Patres-Serviten (San Marcello) angeſtellt. Abbate Ruggiero Gaëtano in ſeinen „Memorie dell' anno santo 1675" ſpricht mit vielem Lobe von den Muſiken F's., die in genannter Kirche aufgeführt wurden. Auch von ſeinem Geſange wird viel Rühmens gemacht und Berardi in ſeinen Raggionamenti musicali verſichert, daß F. durch ſeinen höchſt ausdrucksvollen Vortrag ſeinen Zuhörern oft Thränen entlockt habe. — Sein jüngerer Bruder, Francesco Maria F., ebenfalls zu Piſtoja geb., war auch als Sänger in der päpſtlichen Kapelle angeſtellt, wurde aber dann Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Margherita in Traſtevere. Der oben erwähnte Abbate Ruggiero Gaëtano ſagt, daß F's. Compoſitionen melodiereicher als die aller ſeiner Zeitgenoſſen geweſen ſeien.

Fedele, Daniele Teofilo, ſ. Treu.

Fedeli, Giuſeppe, Kanonikus an Sta. Agatha in Cremona und geb. in dieſer Stadt um 1720, hat herausgegeben: „Regole di Canto fermo, ovvero gregoriano etc.", Cremona 1757. Es iſt eins der beſten Werke über den Gregorianiſchen Kirchengeſang.

Fedeli, Ruggiero, geb. in Italien um 1670, war erſt Kapellmeiſter des Landgrafen von Heſſen-Kaſſel, ging aber nach dem J. 1700 in preußiſche Dienſte, aus welchen er nach einigen Jahren jedoch wieder nach Caſſel zurückkehrte und daſelbſt im J. 1722 ſtarb. Außer einigen Opern, deren Titel man nicht mehr kennt, hat er noch eine große Trauermuſik geſchrieben, die bei Gelegenheit des Todes der Königin 1705 in Berlin aufgeführt wurde; ferner hat er den 110. Pſalm und ein Magnificat mit Orcheſterbegleitung im Manuſcript hinterlaſſen.

Federclavier, ſ. Spinett.

Federici, (ſpr. — tſchi), Francesco, Prieſter und Componiſt zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Man hat von ihm 2 Oratorien: „Santa Christina, oratorio con stromenti" (1676) und „Santa Caterina di Siena, oratorio a cinque voci con stromenti", 1676. Im 4. Bande ſeiner Geſchichte der Muſik theilt Burney zwei Arien aus dieſen Oratorien mit. Außerdem hat man noch von F. 24 Arien mit Klavierbegleitung.

Federici, Vincenzo, Operncomponiſt und Profeſſor des Contrapunkts am Conſervatorium zu Mailand, geb. zu Peſaro im J. 1764, war eigentlich von ſeinen Eltern zum Studium der Rechte beſtimmt, woher es denn kam, daß er erſt in ſeinem 13. Jahre anfing, Muſik zu treiben, den erſten Klavierunterricht erhielt und bei dem Bologneſer Gadani etwas Generalbaß trieb. Als er 16 Jahre alt war, ſtarb ſein Vater; nun war er ſo ziemlich Herr ſeines Willens, und von dem Wunſche getrieben, die Welt zu ſehen, ging er nach Livorno, von hier nach England und Nordamerika, dann wieder nach London zurück, wo er ſich eine Zeitlang vom Muſikunterricht nährte und nebenbei die Werke Händel's und älterer ital. Componiſten ſtudirte. In dieſe Zeit fallen auch ſeine erſten Compoſitionsverſuche, welche bei Sachverſtändigen Beifall fanden, was ihn zu immer regerer Thätigkeit anſpornte. Als Cembaliſt an der italieniſchen Oper angeſtellt, erhielt er auch Gelegenheit, ſich mit Cimaroſa's, Paiſiello's und Sarti's Werken genauer bekannt zu machen, jedoch waren es Haydn's Sinfonien, welche eine ganz eigene Wirkung auf ihn hervorbrachten und ihm die Augen öffneten über Das, was ihm an Gründlichkeit ſeiner Ausbildung noch fehlte. Gegen

1785 nach Italien zurückgekehrt, holte er dies bei dem Cremoneſer Bianchi nach, und ſtudirte mit Ernſt und Eifer. Im J. 1790 ſchrieb er ſeine erſte Oper „l'Olimpiade“ für Turin; 1792 ging er wieder nach London und ſchrieb hier die Opern „Demofonte“, „la Zenobia“, „la Nitetti“ und „la Didone“; außerdem noch viele einzelne Geſang- und Inſtrumentalſtücke. 1802 ging er nach Italien zurück und trat hier 1803 mit der Oper „Castore e Polluce“ auf, welche ſein beſtes Werk genannt werden muß; dann folgten noch bis zum J. 1809 die Opern „il giudizio di Numa“, „Oreste in Tauride“, „la Sofonisba“, „Idomeneo“, „la Conquista delle Indie“ und „Ifigenia in Aulide“, ſowie außerdem noch viele kleinere Inſtrumentalſachen. 1809 erhielt er die oben erwähnte Stelle am Conſervatorium zu Mailand und ſchrieb von jetzt ab wenig mehr, ſich ausſchließlich den Pflichten ſeines Lehreramtes widmend. Geſtorben iſt er am 26. September 1827, einige Cantaten und Klavierſachen in Manuſcript hinterlaſſend. Gedruckt ſind überhaupt nur wenige Sachen von ihm.

Federleiſte in der Orgel, eine ungefähr 1″ hohe und eben ſo breite und in rechtem Winkel ausgekehlte Leiſte, die dicht hinter dem Pulpetenbrette und, wenn Raum dazu vorhanden, auf dieſem der Länge nach und zwar mit ihrem Falze nach dem Pulpetenbrette hin, befeſtigt iſt. In ihr befinden ſich von oben nach unten hin laufende Einſchnitte (Federleiſtenſchlitze), deren ſo viele ſein müſſen, als die Taſtatur der Orgelabtheilung, zu der ſie gehören, Taſten hat. Die Breite und Tiefe der Federleiſtenſchlitze müſſen ſo beſchaffen ſein, daß der unterſte Schenkel der Spielventilfeder, den ſie in gerader Richtung erhalten ſollen, bequem hinein- und herausgehe, und dieſe ſich frei darin bewegen können.

Fedi, (. . . .), ein berühmter Sänger und Gründer der älteſten römiſchen Singſchule, von der man Kenntniß hat. Er lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts und Bontempi ſpricht in ſeiner Geſchichte der Muſik (1695 erſchienen) mit großem Lobe von ihm, erzählt auch, daß F. die Gewohnheit hatte, ſeine Schüler nach einem außerhalb der Mauern Rom's gelegenen und durch ſein Echo berühmten Felſen zu führen, wo ſie ſingen mußten und in der Wiederholung des Echo's ihre etwaigen Fehler herauserkennen ſollten.

Fedrigotti, Giovanni, geb. zu Roveredo und geſt. im J. 1827, arbeitete für die kleineren italieniſchen Theater eine Maſſe von komiſchen Opern, Operetten und Farcen, welchen man friſche Melodien und geſunden Humor nachrühmt, die aber jetzt von den Repertoiren verſchwunden ſind. Von ſeinen näheren Lebensumſtänden wiſſen wir weiter Nichts, als daß er ſeine Schule in Mailand und Venedig gemacht und ſich die längſte Zeit in Florenz aufgehalten hat.

Fehr, Franz Joſeph, geb. am 6. Mai 1746 zu Lauffenburg, einem Dorfe zwiſchen Schaffhauſen und Rheinfels, wo ſein Vater Müller war. Von dieſem zum Geiſtlichen beſtimmt, kam er als Knabe in das Kloſter Maria Stein bei Baſel, wo er neben den Wiſſenſchaften auch von dem Benediktinermönch Felix Tſchupp in der Muſik unterrichtet wurde. Eine zunehmende Kränklichkeit, welche ihn während ſeines bereits angetretenen Noviziates befiel, nöthigte ihn aber, zu ſeinen Eltern zurückzukehren. Er ging darauf nach Ravensburg,, ſtudirte noch einige Zeit für ſich Muſik, übte ſich beſonders im Violoncell- und Orgelſpiel und ward ſpäter dann als Organiſt und in

Digitized by Google

Folge seiner mancherlei gründlichen Rechtskenntnisse endlich sogar auch als Stadtprocurator daselbst angestellt. Das Einkommen von beiden Aemtern jedoch reichte nicht hin, um seine zahlreiche Familie zu ernähren und er etablirte daher nebenbei eine Instrumentenfabrik, die bald zu einem guten Rufe gelangte. Er starb im Anfange unseres Jahrhunderts. Im Orgelspielen wurde er als Meister gerühmt und auch als Componist war er sehr fleißig; von seinen Sachen verdienen ein Te Deum und Chöre zu „Lanassa" angeführt zu werden.

Fehr, Joseph Anton, im J. 1765 zu Grönenbach im Illerkreise geb., begann seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien in einem Kloster zu Memmingen und vollendete sie zu Dillingen. Er war ein guter Baßsänger und Musiker; das Letztere bethätigte er besonders in seiner Functionirung als Vice-Kapellmeister in einem Kloster zu Kempten. Im J. 1800 wurde er Pastor zu Durach bei Kempten und ließ sich besonders die Verbesserung und Popularisirung des in dieser Gegend sehr in Verfall gerathenen Kirchengesanges angelegen sein. Als Kempten mit Baiern vereinigt wurde, erhielt F. die Stelle als Musikdirektor und Schulinspector des ganzen Kreises. Gestorben ist er zu Durach im J. 1807, gerade als er eine bessere und einträglichere Pfarrstelle erhalten sollte. Er hat viele Kirchengesänge componirt und auch einige Sammlungen weltlicher Lieder mit Klavierbegleitung, sowie einige Elementarwerke erscheinen lassen.

Feige, Johann Gottlieb, geb. zu Zeitz im J. 1748, widmete sich von Jugend auf der Musik und namentlich dem Violinspiel, nahm aber, da er im Besitz einer sehr schönen Baßstimme war, im J. 1766 ein Engagement am Theater in Strelitz an, dem er nachgehends auch eine Zeitlang als Inspektor und Direktor vorstand. Von 1780 an trat er wieder als Violinist auf und kam in das Breslauer Orchester; in genannter Stadt schrieb er neben anderen Sachen auch die Operetten „Die Kirmeß" und „Der Frühling", welche sich großer Beliebtheit erfreueten. Gestorben ist er in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts. — Sein jüngerer Bruder, Gottlieb F., geb. zu Zeitz im J. 1751, erhielt von seinem Vater Violinunterricht und machte bedeutende Fortschritte, trat aber im J. 1771 unter's Militär und befand sich 4 Jahre darauf als Unterofficier in Danzig, neben seinen militärischen Dienstpflichten aber keineswegs seine fernere musikalische Ausbildung vernachlässigend. Um 1786 nahm er seinen Abschied, übte noch einige Zeit sehr fleißig und machte dann als Violinist eine Kunstreise durch Deutschland und Rußland, die von Erfolg war. Der Ausbruch des Krieges von 1806 entflammte seine Liebe zum Soldatenstande und seinen Patriotismus auf's Neue; als Hautboist in einem Küraſſier-Regimente machte er die Schlacht bei Auerstädt mit, in welcher er dem General Blücher, als diesem das Pferd unter dem Leibe erschossen ward, mit Gefahr seines eigenen Lebens sein Pferd gab und so dessen Retter wurde. Nach dem Tilsiter Frieden trat F. wieder in das ruhigere Künstlerleben zurück, machte als Violinvirtuos eine zweite erfolgreiche Kunstreise und ward endlich 1810 als erster Violinist am Theater zu Breslau angestellt. 1813 aber rief ihn Blücher, der den oben erwähnten aufopfernden Dienst nicht vergessen hatte und als Stabstrompeter verlangte, von Breslau ab. Er diente also nochmals bis zum J. 1815, und nahm dann, für seine Tüchtigkeit als Soldat und Künstler mit dem russischen St. Georgsorden belohnt, seine vorige Stellung in Breslau

wieder ein, die er auch bis zu seinem Tode, den 24. Mai 1822, nicht wieder verließ. Componirt hat F. Nichts; sein Violinspielen aber wurde von seinen Zeitgenossen als vortrefflich gerühmt.

Feigerl, Wenzel, guter Violinist, in Moskau lebend, ist 1815 in Wien geb. und auch dort im Conservatorium gebildet worden. Seine erste Anstellung erhielt er am Josephstädter Theater, kam dann an das Theater nächst dem Kärnthnerthore und reiste 1834 in Ungarn. Hierauf ging er nach Moskau, wohin er eine Einladung erhalten hatte, und blieb daselbst, als geachteter Künstler wirkend. Sein Spiel ist nicht, wie man es zumeist heutzutage verlangt, durch Forcetouren glänzend, sondern mehr gediegen und solid und sein Vortrag nur Stücken von wirklichem Kunstwerth gewidmet.

Fel, Marie, Tochter eines Organisten zu Bordeaux, wurde in dieser Stadt im J. 1716 geboren und debütirte in ihrem 17. Jahre an der pariser großen Oper. Ihre schöne umfangreiche Stimme und tüchtige Musikbildung verschafften ihr eclatante Erfolge, welche sich während mehr als 25 Jahren erhielten. Im J. 1759 mußte sie aber wegen gestörter Gesundheit die Bühne verlassen und wurde pensionirt. Gestorben ist sie aber erst im J. 1784. — Ihr Bruder, dessen Vorname unbekannt ist, und der in Bordeaux 1715 geboren wurde, war von 1737 bis 1753 als Bassist im Chor der großen Oper angestellt, zog sich aber dann zurück und starb später im Irrenhause Bicêtre. Er hat Gesangssachen herausgegeben und war einer der gesuchtesten Gesangslehrer in Paris.

Feld, Flachfeld, (Pfeifenfeld), eine in der Orgelfronte in gerader Abtheilung aufgestellte Pfeifenreihe.

Felddrommel war eine in einer Orgel zu Lübeck zu 16′ stehende Manualstimme, die dasselbe war, was die jetzige Trompete 16′. Die Benennung F. ist jetzt veraltet.

Feldflöte, s. Schweizerflöte.

Feldmayer, Johann, um 1600 Organist in Berchtesgaden, war geb. zu Geißenfeld in Baiern im J. 1759, und hat in den Jahren 1607 und 1611 zu Augsburg und Dillingen mehrere Sammlungen vierstimmiger Motetten herausgegeben.

Feldmayer, Johann Georg, geb. zu Pfaffenhofen an der Ilm im J. 1757, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in dem ehemaligen Kloster Indersdorf, kam aber später an den Hof des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, wo er noch weiter in der Composition sich bildete und auch als Musikdirektor angestellt wurde. Um's J. 1800 machte er als Flötenvirtuos eine Reise durch Deutschland und 1802 wandte er sich nach Hamburg, wo er 1818 noch als Componist und Musiklehrer lebte. Nur wenig von seinen Compositionen ist gedruckt.

Feldstücke nennt man diejenigen kleinen militärischen Tonstücke, welche, auf der Trompete mit schmetterndem Tone ausgeführt, der Cavallerie zu bestimmten Commandozeichen dienen. Man theilt sie in gewisse Formen und Blasmanieren ab, die den Feldtrompetern unter dem Namen der hohen und tiefen Posten, des Abbruches und des Rufes bekannt sind. Hohe Posten sind solche, welche die Töne über dem kleinen g und tiefe Posten solche, welche nur das kleine g und c berühren. Abbruch ist das Signal für die Cavallerie, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken; der Ruf besteht aus der schnellen Folge der Töne des Dreiklangs vom eingestrichenen

Digitized by Google

c an (c e g c), die je nach der Bedeutung des Commando's zwei oder mehrere Male wiederholt wird. Folgende fünf Arten kleiner Tonstücke sind zunächst eingeführt: 1) Portez-selles (von den Trampetern gewöhnlich Porzell, und da Einige wollen, daß es Boute-selle heiße, auch Purzell ausgesprochen) — das Zeichen für das Ausrücken; 2) À Cheval — Das Zeichen zum Aufsitzen; 3) Marche, auch Cavalquet genannt, — das Zeichen zum Marschiren; 4) La retraite, — das Zeichen zum Abzug oder zur Rückkehr, d. h. daß die Mannschaft in ihre Quartiere zurückkehren solle; 5) Á l'étendart, — das Zeichen zur Wiederversammlung und Stellung in die gewöhnliche Ordnung, nachdem zuvor die Cavalerie auseinander gesprengt war. — Dann giebt es noch 8 kleinere Feldstücke, von denen einige nicht eigentliche Commandozeichen sind: 1) Alarme, oder Lärmblasen; 2) Appel, das Signal zum Rückzug; 3) Ban, die Ausrufung, wird geblasen, wenn etwas öffentlich bekannt gemacht wird; 4) Charge, der Angriff, wobei entweder Marsch oder Lärm geblasen wird; 5) Fanfare (s. d.); 6) Tusch, aus einem unordentlichen, bloß lärmenden Durcheinanderschmettern von Akkorden bei Vivats u. s. w. bestehend; 7) Guet, (die Wacht), Stücke, die beim Aufzug der Wache geblasen werden; 8) das Tafelblasen, wobei man sich gewöhnlich eines Tonstückes wie beim Ban (s. Nr. 3) bedient.

Feldpfeife, s. zunächst Querpfeife; als Orgelstimme (auch Fiffaro, Fistula militaris, Zwergpfeife, Feldpipe genannt) ist F. eine offene Manual- und Labialstimme von 1′, höchstens 2′, welche dem Tone der beim Militär eingeführten Pfeifen ähnlich klingt; sie erhält daher die kleinste (engste) Prinzipalmensur, aber möglichst scharfe Intonation. Mitunter wird sie mit Schweizerflöte und Bauernflöte verwechselt.

Feldton wird zuweilen die Tonart Es-Dur genannt, weil die bei der Militärmusik am meisten gebräuchlichen Blasinstrumente in Es gestimmt sind.

Feldtrompeter, s. Trompeter.

Felice, (spr. Felihtsche), Agostino de, ein ausgezeichneter Sänger zu Piperno im Kirchenstaate um 1630 geb., war 1662 am bayerischen Hofe in Diensten.

Felici, (spr. — tschi), Bartolomeo, geb. um 1730 zu Florenz, hat mehrere Opern componirt, von denen „l'Amante contrastato" und „Amore soldato" angeführt werden; außerdem hat er noch einige Streichquartetten und Psalmen in Manuscript hinterlassen und im J. 1770 zu Florenz eine Schule für Contrapunkt eröffnet, welche einigen Ruf hatte.

Felis, Stefano, um 1550 zu Bari geboren, war 1583 Kanonikus und Kapellmeister an der Cathedrale der genannten Stadt und hat Madrigalen und Messen (die letzteren zu Prag 1588) herausgegeben.

Fell, (oder lat. Fellus), John, geb. zu Sunningwell in Berkshire im J. 1625, diente zuerst in einem Milizcorps der Sache Carl's I., wurde aber nachher Geistlicher, erhielt nach und nach mehrere geistlichen Würden und starb endlich als Professor und Bischof zu Oxford am 10. Juli 1686. Einer im J. 1672 zu Oxford publicirten Ausgabe des Aratus fügte er einen „Hymnus ad musicam et in Apollinem et Nemesin" in der alten Tonschrift, eine „Diatribe de Musica antiqua graeca" und ein Fragment des Pindar (ebenfalls mit alten Tonzeichen notirt) bei. Letzteres

Digitized by Google

hat auch Kircher in ſeine Musurgia aufgenommen. — Die übrigen muſikaliſchen Werke, welche F. verfaßt haben ſoll, ſind verloren gegangen.

Felſtein, Sebaſtian von, (lat. Sebastianus Felstinensis), lebte um die Mitte des 16. Jahrh. als Profeſſor der Muſik zu Krakau und hat daſelbſt mehrere muſikaliſche Werke herausgegeben, z. B. „De musicae laudibus oratio“ (1540), „Opusculum musicum pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano“ und „Opusculum utriusque Musicae tam choralis quam etiam mensuralis“ (1597).

Felton, William, um die Mitte des 18. Jahrh. Kanonikus zu Hereford in England, war als Orgelſpieler berühmt und hat auch für ſein Inſtrument mehrere Concerte herausgegeben, in denen er den Styl Händel's imitirt; ebenſo hat er auch Klavierſtücke verfaßt. Seine Sachen ſind ſehr ſelten geworden.

Fémy, François, ein Violinſpieler, geb. den 4. Oktober 1790 zu Paris, trat in's Conſervatorium dieſer Stadt und wurde Kreutzer's Schüler. 1807 erhielt er den erſten Preis im Violinſpielen, war dann einige Jahre am Orcheſter des Théâtre des Variétés angeſtellt und reiſte ſpäter in Frankreich und Deutſchland. Man hat von ihm mehrere Concerte für ſein Inſtrument, Variationen, Duo's und Quartetten. Sein jüngerer Bruder, Henri F., im Februar 1792 geb., trat 1805 in's pariſer Conſervatorium und ſtudirte unter Baudiot das Violoncello. 1808 erhielt er den erſten Preis und trat nachdem in öffentlichen Concerten auf; 1815 ging er nach Amerika und man weiß nicht, ob er noch am Leben iſt Er hat mehrere Streichtrio's herausgegeben.

Fenaroli, Fedele, geb. zu Lanciano in den Abruzzen im J. 1732, war auf dem Conſervatorium di Sto. Onofrio in Neapel ein Schüler Durante's, ging nach Beendigung ſeiner Studien als Lehrer des Generalbaſſes an das Conſervatorium Sta. Maria di Loreto und von da an das Della Pietà de' Turchini, wo er bis zu ſeinem Tode, den 1. Januar 1818 blieb. Während ſeines langjährigen Profeſſorats hat er eine Maſſe guter Schüler gebildet und ſeine einfache und klare Methode wurde ſehr gerühmt. Außer einigen Kirchenſtücken, die mehr durch gute Arbeit, als durch Erfindung ſich auszeichnen, hat F. auch ein Elementarwerk: „Regole per i principianti di Cembalo“ herausgegeben, in dem er die Generalbaßlehre auseinanderſetzt und viele bezifferte Bäſſe (partimenti) zur Anwendung beifügt.

Fenton, Miß, eine berühmte engliſche Sängerin aus dem Anfang des vorigen Jahrh., die namentlich in der Partie der Polly in der „Beggar's-Opera (Bettleroper) außerordentliches Furore gemacht haben ſoll.

Fenzi, Giuſeppe, geb. zu Neapel, kam 1807 nach Paris und ließ ſich daſelbſt mit Erfolg als Violoncelliſt hören; dann, nachdem er auch in Deutſchland ſich hatte hören laſſen, ging er nach Rußland und iſt in Moskau im April des Jahres 1827 geſtorben. Er hat Verſchiedenes für ſein Inſtrument componirt, als Concerte, Variationen, Duo's u. ſ. w. — Sein jüngerer Bruder war ebenfalls Violoncelliſt und in Neapel am San-Carlo-Theater angeſtellt; auch er hat Mehreres für ſein Inſtrument componirt.

Feo, S., ein florentiniſcher Contrapunktiſt, lebte um die Mitte des 14. Jahrh. und war ein Zeitgenoſſe des Francesco Landino, des Jacopo di Bologna, Nicolò

Digitized by Google

del Proposto und Anderer. Auf der pariſer Bibliothek befinden ſich drei Stücke von ihm in Manuſcript.

Feo, Francesco, ein berühmter italieniſcher Componiſt und Mitbegründer der ſogenannten Neapolitaniſchen Schule, geb. zu Neapel im J. 1699, war ein Schüler Gizzi's im Geſang und in der Compoſition und Pitoni's im Contrapunkt. Nach Beendigung ſeiner Studien bei letzterm Meiſter in Rom ſchrieb er die Oper „Ipermnestra" und dieſer folgten noch in der Zeit von 1728—1731 „Arianna", „Arsace" und „Andromeda". 1740 wurde er Gizzi's Nachfolger an der berühmten, von dieſem geſtifteten Geſangsſchule. Weiter iſt von den Lebensumſtänden F's. nichts bekannt. — Man hat von ihm mehrere Pſalmen und Meſſen, darunter eine zehnſtimmige, Litaneyen, ein Requiem, und 1739 wurde auch in Prag ein Oratorium von ihm „La Distruzione dell'esercito de' Cananei con la morte di Sisara" aufgeführt, welches er für das Kloſter der Kreuzherren in genannter Stadt geſchrieben hatte. Sein Styl iſt erhaben und jedes ſeiner Werke trägt den Stempel der Meiſterhaftigkeit.

Ferabosco, Alfonſo, geb. in Italien zu Anfang des 16. Jahrh., ging frühzeitig nach England, lebte zuerſt in Greenwich und dann in London und es iſt wahrſcheinlich, daß er daſelbſt auch geſtorben iſt. Er wurde nebſt Cyprian Rore und Bird zu den angeſehenſten Componiſten der Mitte des 16. Jahrh. in England gerechnet, und man findet Madrigalen und Motetten von ihm in den „Promptuarii musici" von Schad und in dem „Thesaurus harmonicus" von Beſardus, ſowie in den von Pevernage zu Antwerpen im J. 1593 herausgegebenen Sammlung „Harmonia celeste" etc. — Sein Sohn und Schüler, ebenfalls mit dem Vornamen Alfonſo, iſt in Greenwich geboren und war auch als Componiſt in England ziemlich angeſehen. 1609 erſchien zu London von ihm eine Sammlung von Geſängen mit Begleitung der Laute, von denen Burney im dritten Bande ſeiner Geſchichte (pag. 141) eine Probe mittheilt. — Ein dritter F., John, ſtammte aus der Familie der Vorhergenannten, und blühte hauptſächlich gegen Ende des 17. Jahrh. Von ſeinen Werken iſt nichts mehr bekannt außer einem Hymnus, der noch jetzt in einigen Hauptkirchen Englands geſungen wird.

Ferandeiro, Fernand, ein Guitarre-Virtuos, der um 1800 in Madrid viel Glück machte und auch für ſein Inſtrument eine Schule (im J. 1799) herausgegeben hat. Gerber und Lichtenthal nennen ihn irrig Ferandiero.

Ferandini oder **Ferrandini**, Giovanni, zu Anfang des 18. Jahrh. in Venedig geb., war ein Schüler des Antonio Biffi und kam noch ſehr jung nach München, wo er nachgehends ſich als Oboiſt und Sänger auszeichnete und auch als Muſikdirektor, Rath und Truchſeß des Churfürſten von Baiern angeſtellt wurde. Man kennt von ihm außer Flötenſonaten (die 1730 als ſein erſtes Werk in Amſterdam erſchienen) und Stücken für Altviole und Laute (die Manuſcript geblieben ſind), die Opern: „Berenice", „Adriano in Syria", „Domofoonte", „Artaserse", „Catone in Utica", „Diana placata"; ferner ein „Componimento dramatico per l'incoronazione della sacra Cesarea e Real Maestà di Carolo Settimo, imperatore dei Romani sempre Augusto". Er ſtarb zu München im J. 1793

Digitized by Google

in hohem Alter. Von ſeinen vielen Schülern iſt beſonders der berühmte Tenoriſt Raff zu nennen.

Ferber, Georg, ein als Baßſänger und Chordirektor zu ſeiner Zeit weit berühmter Muſiker, geb. 1649 zu Zeitz, wo er ſich neben ſeinen künſtleriſchen Uebungen auch zum Studium der Theologie vorbereitete. 1670 bezog er die Univerſität Kiel, ward aber ſchon 1673 als Cantor nach Huſum berufen. Von hier erhielt er 1678 den Ruf als Cantor und Chordirektor nach Schleswig, wo er im J. 1692 ſtarb.

Ferdinand, Prinz von Preußen, ſ. Louis Ferdinand.

Ferdinand III., römiſcher und deutſcher Kaiſer, geb. 1608 und geſt. 1657, war ein Gönner und Beförderer der muſikaliſchen Kunſt und trieb dieſelbe auch ſelbſt mit Leidenſchaft. Kircher in ſeiner Musurgia (Th. I. pag. 685) theilt eine Compoſition von F. für 4 Stimmen mit Generalbaß unter dem Titel „Melothesia Caesarea" (eine Art Motette) mit, und erzählt auch, daß er verſchiedene Litaneyen componirt habe. Er war es auch, der dem nachher berühmten Frohberger Unterſtützung gewährte, ſo daß er nach Italien gehen und ſich bei Frescobaldi vervollkommnen konnte.

Ferlendis, Giuſeppe, zu Bergamo im J. 1755 als der Sohn eines Muſiklehrers geboren, zeigte ſchon von Kindheit an Neigung und Anlage für die Oboe und ſtudirte dieſes Inſtrument eifrig. Im Alter von 20 Jahren kam er als erſter Oboiſt nach Salzburg und hier legte er ſich auf die Verbeſſerung des engliſchen Horns, das er ziemlich auf die Stufe brachte, wie wir es heute noch ſehen. Nachdem er zwei Jahre in Salzburg geblieben war, ging er zuerſt nach Breſcia und dann nach Venedig; 1793 ging er mit Dragonetti nach London und blieb einige Jahre daſelbſt. 1802 ließ er ſich in Liſſabon nieder und iſt daſelbſt anfangs der dreißiger Jahre unſeres Jahrhunderts geſtorben. — Sein Sohn und Schüler, Angelo F., geb. zu Breſcia im J. 1781, war bis 1801 an mehreren deutſchen Hofcheſtern angeſtellt und ging dann als Oboiſt nach Petersburg. Ob er noch am Leben iſt, wiſſen wir nicht.

Ferlendis, Aleſſandro, Bruder des Zuletztgenannten und Sohn und Schüler des Giuſeppe, geb. zu Venedig im J. 1783, folgte ſeinem Vater 1802 nach Liſſabon und heirathete daſelbſt die Sängerin Barberi. Nachdem er in Italien und Madrid ſich aufgehalten hatte, kam er im J. 1805 nach Paris und errang daſelbſt beſonders auf dem engliſchen Horn Beifall. Nach einer Reiſe durch die Niederlande und einem wiederholten Aufenthalte in Paris bis zum J. 1810 kehrte er nach Italien zurück, und ſeit dieſer Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. Er hat Concerte für Flöte, für Oboe und engliſches Horn, Etüden u. ſ. w. herausgegeben. — Seine obenerwähnte Frau war die Tochter des Architekten Barberi und wurde 1778 zu Rom geboren; ſie erhielt Singunterricht von einem gewiſſen Moscheri und, nachdem ſie in Liſſabon debütirt hatte, noch Rathſchläge von Crescentini. 1803 ſang ſie in Madrid und 1805 in Paris; 1810 kehrte ſie mit ihrem Manne nach Italien zurück; ob ſie nach dieſer Zeit wieder aufgetreten iſt, weiß man nicht.

Fermate, ital. Fermata, franz. Point d'orgue, oder Point d'arrêt (ſpr. Poëng d'orgh — d'arräh) iſt ein ſolcher Ruhepunkt, durch welchen im Verfolg eines Tonſtückes die Bewegung des Taktes auf einige Zeit unterbrochen wird, indem man auf einer Note den Ton länger aushält, oder bei einer Pauſe länger verweilt, als es

Digitized by Google

die Dauer erfordert. Das Zeichen für dieſe Unterbrechung der Taktbewegung iſt ein über die Note oder Pauſe, bei der ſie ſtattfinden ſoll, geſetzter Bogen oder Halbzirkel, der einen Punkt in ſich ſchließt (𝄐) und im Franz. Couronne (ſpr. Kuronn' und im Ital. Corōna heißt.

Fermoſo, Juan Fernandez, Kapellmeiſter des Königs Johann III. von Portugal, geb. zu Liſſabon um 1510, hat viele Kirchenſachen componirt, von denen aber nur eins, ein „Passionario de Semana Santa", Liſſabon 1545, gedruckt iſt.

Fernandes, Antonio, geb. zu Souzel in der portuguieſiſchen Provinz Alentejo zu Ende des 16. Jahrh., war Prieſter und eine Zeitlang Chormeiſter an der Kirche Sta. Catarina in Liſſabon. Man hat von ihm eine Abhandlung: „Arte de Musica, de Canto, de Orgaõ" etc., Liſſabon 1625. Vor dem Erdbeben ſollen auf der liſſaboner Bibliothek noch mehrere theoretiſche Werke von ihm exiſtirt haben.

Fernwerk, ſ. Cornett-Echo.

Feröce, (ſpr. Ferotſche), die ital. Bezeichnung für einen wilden, ungeſtümen Vortrag.

Féron, (ſpr. Ferong), Madame, trat im J. 1818 in noch jugendlichem Alter auf der ital. Oper in Paris auf, wo ſie durch die Geläufigkeit ihrer Stimme Aufſehen erregte; ſpäter ging ſie mit ihrem Lehrer Pucitta auf Reiſen und beſuchte zuerſt Deutſchland, wo ſie nicht ſo viel Glück wie in Paris machte. 1824 ging ſie nach Italien, ſang auf mehreren Theatern dieſes Landes und war noch im J. 1832 in Neapel engagirt, wo ſie zu den beſſeren Sängerinnen gezählt wurde.

Ferrabosco, Conſtantino, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Bologna geb., war einige Zeit in Dienſten des deutſchen Kaiſers und hat in Venedig im J. 1591 vierſtimmige Canzonetten herausgegeben. Vielleicht iſt Matteo F., den Walther anführt und der ebenfalls 1591 zu Venedig Canzonetten herausgegeben hat, mit Conſtantino F. eine und dieſelbe Perſon.

Ferrabosco oder **Ferraboschi**, Domenico, war von 1547 bis 1548 Singmeiſter der Knaben an der Vatikaniſchen Kapelle, kam aber dann als Kapellmeiſter an die Kirche St. Petronio nach Bologna; 1550 wurde er als Sänger an der päbſtlichen Kapelle angeſtellt, mußte aber, ſeiner Verheirathung wegen, im J. 1555 aus derſelben wieder austreten. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. In den von Gardano in den Jahren 1554 und 1557 zu Venedig herausgegebenen Motetten- und Madrigalen-Sammlungen befinden ſich einige von F's. Arbeiten. Galilei theilt in ſeinem Fronimo (pag. 27) das berühmte Lied von F. „Jo mi son giovinetta" in der Lautentabulatur mit, welches ſich auch im 1. Bande der „Collection Eler" in der Bibliothek des pariſer Conſervatoriums befindet. Die päbſtliche Kapelle beſitzt mehrere ungedruckte und ſchätzbare Werke von F's. Compoſition.

Ferradini, Antonio, geb. zu Neapel im J. 1718, machte in dieſer Stadt ſeine muſikaliſchen Studien, ging aber nach Prag, wo er an 30 Jahre lebte und im J. 1779 in äußerſter Dürftigkeit im Hospitale ſtarb. Kurz vor ſeinem Tode hat er noch ein Stabat mater componirt, welches 1780 zum erſten Male aufgeführt und als ein Meiſterſtück geprieſen wurde. Es iſt das einzige von ſeinen vielen Werken, das übrig geblieben iſt; 1781 iſt es in Prag im Druck erſchienen.

Ferrandini, ſ. Ferandini.

Ferranti, Marco Aurelio Zani de, Guitarren-Virtuos und Schriftſteller

geb. zu Bologna im J. 1802 und, wie Einige meinen, aus der venetianiſchen Familie der Ziani ſtammend. Seine wiſſenſchaftlichen Studien machte er in Lucca und in ſeinem 12. Jahre erhielt er bei einem gewiſſen Gerli Violin-Unterricht; er machte auch glänzende Fortſchritte und verſprach ein Geiger erſten Ranges zu werden; aber in ſeinem 16. Jahre gab er mit einem Male die Violine auf und wendete ſich der Guitarre zu. Auf dieſem Inſtrumente ließ er ſich im J. 1820, jedoch nur als Liebhaber, in Paris hören, ohne bedeutendes Aufſehen zu erregen. Im Laufe deſſelben Jahres ging er nach Petersburg, wo er erſt Bibliothekar des Senators Miatleff und dann Secretär des Fürſten Nariſchkin wurde und bis zu Ende des Jahres 1824 blieb. Zu dieſer Zeit begab er ſich nach Hamburg, wo er ſich mit Beifall auf der Guitarre hören ließ. In der Zeit 1825—1827 beſuchte er Brüſſel, Paris und London, theils in der Muſik, theils in der Schriftſtellerei Mittel zu ſeiner Exiſtenz ſuchend. In ſehr bedrängten Verhältniſſen kam er Ende des Jahres 1827 zum zweiten Male nach Brüſſel, beſchloß nun, ſich daſelbſt zu fixiren, verheirathete ſich und gab Unterricht auf der Guitarre und in der italieniſchen Sprache. Sein von jetzt an weniger unſtätes Leben kam jedenfalls ſeinen muſikaliſchen Studien zu Nutze und namentlich konnte er ſeine Virtuoſität auf der Guitarre bis zu einem eminenten Grade ausbilden. Als er im J. 1832 in einigen Concerten in Brüſſel wieder öffentlich auftrat, ſtaunte man über viele neue Effekte, die er ſich ausgeſonnen und namentlich über die Art und Weiſe, wie er auf ſeinem magern Inſtrumente ein förmliches Cantabile mit ſchön gebundenen Noten hervorzubringen vermochte. Die Art und Weiſe, wie er dies ermöglichte, iſt bis jetzt ſein Geheimniß geblieben. Von Brüſſel aus machte er mehrere Kunſtreiſen nach Frankreich, England und Holland und ſein Ruf als einer der bedeutendſten Guitarrenſpieler hat ſich mehr und mehr conſolidirt. Componirt und publicirt hat er Fantaſien, Variationen u. ſ. w. für ſein Inſtrument; ob er eine angekündigte Sammlung ſeiner ſämmtlichen Compoſitionen, ſowie ſeiner Gedichte, hat erſcheinen laſſen, iſt uns zur Zeit noch unbekannt.

Ferrari, Benedetto, zu Anfang des 17. Jahrh. zu Reggio in der Lombardei geb., gab zu Venedig im J. 1638 Geſangsſachen unter dem Titel „Musiche varie a voce sola“ heraus, in denen die Bezeichnung „Cantata“ zum erſten Male vorkommt, wie Burney behauptet. Auch wird er als der Erſte angegeben, der für Venedig eine Oper in's Leben rief, indem er nämlich ein Opernbuch „Andromeda“ dichtete, dies von Francesco Manelli in Muſik ſetzen und das Ganze dann auf ſeine Koſten aufführen ließ, wobei er ſowohl ſelber, wie der Componiſt Rollen übernahmen. Dies war 1637; der Beifall aber, den das den Venetianern neue muſikaliſche Drama fand, ermuthigte ihn, ſelber auch in der Compoſition von Opern ſich zu verſuchen und ſo gab er denn im J. 1639 „Armida“, 1641 „la Ninfa avara“, 1642 „il pastor regio“, 1643 „il Principe Giardiniero“, welche letztern ſeinen Ruf bis nach Deutſchland trug, wo er 1653 zu Regensburg „l'Ingamo d'amore“ auf's Theater brachte. 1655 war er wieder in Italien und ließ daſelbſt noch 1656 zu Venedig die „Amori d'Alessandro Magno e di Rossana“, 1664 zu Ferrara „Licasta“ und 1666 ebendaſelbſt „Gara degli Elementi“ aufführen. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Ferrari, Carlo, zu Piacenza um 1730 geb., war ein für ſeine Zeit ausge-

Digitized by Google

zeichneter Violoncelliſt und Inſtrumentalcomponiſt. Im J. 1758 ließ er ſich zu Paris im Concert spirituel mit großem Beifall hören und gab auch ſeine erſten Violoncell-Solo's heraus; 1765 ging er in die Dienſte des Hofes von Parma und ſtarb daſelbſt im J. 1789. Man hält ihn für den erſten, der in Italien den Daumeinſatz benutzt hat. — Sein Bruder, Domenico F., ebenfalls zu Piacenza geb., war einer der beſten Schüler Tartini's, bildete ſich aber nachher eine ſelbſtſtändige Manier des Violinſpielens, namentlich durch häufige Anwendnng eines verzierten Flageolet's und längerer Octaven-Paſſagen. Von Cremona, wo er ſeit ungefähr 1748 lebte, kam er 1754 nach Paris und erndtete im Concert spirituel reichen Beifall; 1757 machte er eine Reiſe nach Deutſchland und kam 1758 in Herzogl. Würtembergiſche Dienſte, welche er aber gegen 1770 wieder verließ, um auf's Neue Paris zu ſeinem Aufenthaltsorte zu wählen. Hier ſtarb er im J. 1780, als er gerade im Begriff war, eine Reiſe nach England anzutreten und das Gerücht ging, daß er, aus Neid wahrſcheinlich, ermordet worden ſei. Er hat 6 Werke Violinſonaten mit Baßbegleitung componirt und herausgegeben.

Ferrari, Jacob Gottfried, 1759 zu Roveredo geb., wo ſein Vater Kaufmann war, beſuchte in Verona die Schule und erhielt auch hier den erſten Muſikunterricht. Nachdem er in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war, nahm ihn ſein Vater in's Geſchäft; ſeine ungemeine Muſikliebe aber ließ ihn nicht ruhen und er bekümmerte ſich weit mehr um die Kunſt, als um den Handel. Seinem Vater war das nicht recht und er that ihn, um ihn womöglich von der Kunſt abzubringen, nach Mariaberg bei Chur, wo er ordentlich Deutſch lernen ſollte. Hier aber kam er erſt recht in's Kunſttreiben hinein, denn in dem Kloſter zu Mariaberg wurde die Muſik ſehr gepflegt und F. hatte Gelegenheit, viel Gutes zu hören, als Ausführender ſich zu betheiligen und bei einem Pater den Contrapunkt zu ſtudiren. Zwei Jahre blieb er dann, unter eifrigſter Benutzung aller erwähnten muſikaliſchen Gelegenheiten, in Mariaberg, und als er dann wieder nach Roveredo zurückkehrte, trat er, obwohl mit Widerwillen, wieder in das Geſchäft ſeines Vaters. Dieſer ſtarb nach drei Jahren und F. konnte ſich nun ungehindert der Kunſt widmen. Er begab ſich nun nach Rom und von da nach Neapel, um bei Paiſiello zu ſtudiren; dieſer war aber zu beſchäftigt, um ſich ſpecieller mit ihm abgeben zu können, und empfahl ihn daher an den geſchickten Contrapunktiſten Latilla, bei dem er zwei Jahre tüchtig arbeitete, jedoch auch von Paiſiello während dieſer Zeit in Bezug auf die Operncompoſition Rathſchläge erhielt. Um dieſe Zeit machte er die Bekanntſchaft Campan's, des Haushofmeiſters der Königin von Frankreich, dem er, nachdem ſie zuſammen Italien durchreiſt hatten, nach Paris folgte. Hier wurde er Marie Antoinette vorgeſtellt, welche mit ſeinem Talent höchlichſt zufrieden war und ihn ſogar zu ihrem Geſanglehrer wählen wollte, welches Project aber durch den Ausbruch der Revolution vereitelt wurde. 1791 wurde nun F. Accompagnateur am Theater Feydeau, ſchrieb viele Einlagſtücke, die Beifall fanden, und wandte ſich, als die italieniſche Truppe des genannten Theaters 1793 aufgelöſt wurde, an das Theater Montansier, für das er die Oper „les Évènemens imprévus" ſchrieb, welche aber kein beſonderes Glück machte. Darauf begab er ſich nach den Niederlanden und gab als Klavierſpieler Concerte; von da ging er nach London, wo er Geſangsunterricht gab und ſich überhaupt für längere Zeit niederließ.

Hier componirte er sehr fleißig, u. A. die Opern „la Vilanella rapita", „I due Svizzeri", „l'Eroina di Raab" und die Ballets „Borea e Zeffiro" und „la Dama di Spirito". Im J. 1804 verheirathete er sich mit der Klavierspielerin Miß-Henry; 1809 verlor er durch eine Krankheit sein Augenlicht, erlangte es aber nach 3 Jahren wieder, und von 1814 bis 1816 hielt er sich in Italien auf, besuchte auch auf der Rückreise nach England seine Vaterstadt Reveredo. 1827 machte er noch eine Reise nach Paris, und gestorben scheint er anfangs der dreißiger Jahre zu sein. — Seine Compositionen sind sehr angenehm melodisch und bestehen außer den schon angeführten in vielen Arietten, Romanzen, Duetten, Canzonetten, Canons, in vielen Klaviersonaten, mit und ohne Begleitung, Variationen für Harfe und für Klavier, Sonaten für Harfe u. s. w.; ferner hat er eine Singschule und Solfeggien, ein Elementar-Werk „Studio di musica pratica e teorica" und eine Art von Selbstbiographie unter dem Titel: „Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vità di Giacomo Gotifredi Ferrari" (London 1830, 2 Bde.) herausgegeben. — Ob die Harfenvirtuosin Francisca Ferrari, die 1786 geboren und am 3. October 1828 zu Groß-Salzbrunn in Schlesien gestorben ist und mit Beifall in Deutschland sich hat hören lassen, J. G. F's. Tochter ist, vermögen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben.

Ferraro, Antonio, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu Polizzi in Sicilien, war ein Carmelitermönch und Organist seines Klosters zu Catania. Er hat in Rom 1617 ein- bis vierstimmige geistliche Gesänge und eine Sammlung gleicher Art unter dem Titel: „Ghirlanda di sacri fiorio" zu Palermo im J. 1623 herausgegeben. Sein Styl soll in seinen einstimmigen Kirchengesängen ziemlich bunt gewesen sein (natürlich für die damalige Zeit); ob aber F., wie von Einigen behauptet wird, unter die Ersten gehört habe, die sich der Achtel- und Sechszehntel-Noten in ihren Sachen bedient haben, können wir nicht entscheiden.

Ferreira, Kosmo Baëna, ein portugiesischer Tonsetzer des 16. Jahrh., geb. zu Evora, war daselbst zuerst Chorknabe und kam später als Kapellmeister und Professor der Musik nach Coimbra; gestorben ist er als Prior von S. Joao de Almedina in letztgenannter Stadt. Machado führt (Bibl. lus. Tom I. pag. 599) folgende Werke von ihm an: „Enchiridion Missarum et Vesperarum", „Officium Hebdomadae sanctae" und „Responsorios de officio de defuntos".

Ferreira da Costa, Rodrigo, ein portugiesischer Gelehrter, Mitglied der Akademie in Lissabon, Ritter des Christus-Ordens u. s. w., hat ein Werk herausgegeben, das den Titel führt: „Principios de Musica, o Exposiçao methodica das doctrinas da sua composiçao e execuçao," Lissabon 1820 — 1824, 2 Bände (ein dritter, versprochener Band ist nicht erschienen). Er handelt darin vom Mathematischen und Physikalischen der Musik, von dem Takte, der Melodie, Notirung, der Harmonie, dem Contrapunkt, u. s. w.

Ferretti, Giovanni, (von Walther unter dem Namen Feretus und Ferresti aufgeführt), ein venetianischer Componist, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. geb., hat in der Zeit von 1567—1588 mehrere Sammlungen fünfstimmiger Canzoni alla Napoletana und sechsstimmige Madrigalen herausgegeben, die sich durch eine für

Digitized by Google

ihre Zeit merkwürdige Leichtigkeit der Faktur auszeichnen, Mehreres davon befindet ſich auf der Münchner Bibliothek.

Ferri, Baldaſſarro, ein hochgefeierter Sänger aus dem Ende des 17. Jahrh., war zu Perugia geb., hatte aber ſeine muſikaliſche Bildung in Rom und Neapel erhalten und ſtarb im beſten Mannesalter. Seine Stimme ſoll die ſchönſte, umfangreichſte und biegſamſte geweſen ſein, die man je gehört hatte, ſo wie ſein Vortrag vom ausgezeichnetſten Ausdruck beſeelt geweſen ſein ſoll. Von ſeinen näheren Lebensumſtänden iſt nichts weiter bekannt und die Geſchichte erzählt nur von den mannichfachen und mitunter ausſchweifenden Huldigungen, die er überall in Italien und auch in London erfahren hat; nach ſeinem Tode wurde ſogar eine Denkmünze auf ihn geprägt und die ital. Poeten wetteiferten in der Beſingung ſeiner Kunſt.

Ferri, Franceſco Maria, geb. zu Marciano im Kirchenſtaate um 1680, trat in ſeinem 15. Jahre in das Kloſter der heil. Franziskus zu Bologna, erhielt daſelbſt vom Pater Paſſerini Unterricht in der Compoſition und wurde 1713 Kapellmeiſter ſeines Kloſters. Geſtorben iſt er im J. 1720. Man hat von ihm: Antifone della beata Vergine a 2 voci, Rom 1719 und Solfeggi a due voci per li principianti, Rom 1719.

Ferro, Marco Antonio, Componiſt aus der Mitte des 17. Jahrh. und Ritter des goldnen Sporns, war erſt in Dienſten des Churfürſten von der Pfalz und dann in denen Kaiſer Ferdinand's III. Er lebte mehrere Jahre in Prag und ſchrieb daſelbſt mehrere Kirchenmuſiken. Gedruckt ſind von ihm Sonate a 2, 3 e 4 stromenti, Venedig 1649.

Fes iſt das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte F, oder die fünfte Saite unſres diatoniſch-chromatiſchen Tonſyſtems, die mit dem E ganz gleich klingt und von dieſem nur enharmoniſch verſchieden iſt. — Als Grundton einer Tonart wird Fes nicht gebraucht.

Fesca, Friedrich Ernſt, gediegener Violin-Virtuos und Componiſt, geb. den 15. Februar 1789 zu Magdeburg. Sein Vater, Ober-Secretär beim dortigen Magiſtrate, war ein fertiger Violin- und Violoncellſpieler, und ſeine Mutter, Mariane, geborene Podleska, ehemals Kammerſängerin der Herzogin von Curland, eine ausgezeichnete Schülerin Hiller's; daß daher viel Muſik in F's. Familie getrieben wurde, iſt natürlich, und daß die Kunſt ihm ſo zu ſagen im Blute lag. Schon in ſeinem vierten Jahre ſpielte er auf dem Klavier kleine Stücke und ſang die Lieder nach, welche er von der Mutter hörte. In ſeinem neunten Jahre bekam er Unterricht im Violinſpielen bei dem damaligen Vorgeiger des Magdeburger Theater-Orcheſters Lohſe und machte ſchnelle Fortſchritte; auch zeigte ſich ſchon zu der Zeit ſein Streben nach dem Beſſern und Edlern, denn die damals beliebten Riegel'ſchen und ähnliche Compoſitionen befriedigten ihn bald nicht mehr und er gab ſich mit großer Sorgfalt und Liebe dem Studium Haydn'ſcher und Mozart'ſcher Werke, und beſonders deren Quartette hin. Als er elf Jahre alt war, ſpielte er zum erſten Male öffentlich ein Violin-Concert; der erlangte Beifall ſpornte ihn zu weitern derartigen Leiſtungen an, und die Abonnement-Concerte in der Freimaurer-Loge gaben hierzu die beſte Gelegenheit. Mit nicht weniger Eifer widmete ſich F. nun auch dem Studium des theoretiſchen Theils der Muſik. Den erſten Unterricht hierin empfing er von Zachariä, damaligem Muſikdirector an der Altſtädter Kirche in Magdeburg. Später benutzte

er fleißig das Anerbieten des wackern Pitterlin, Musikdirectors am Theater, ihn tiefer in das Wesen der Tonkunst einzuführen, und in der That auch verdankte er diesem Manne zunächst die Richtung seines Geschmackes auf das Gediegenere und seine ganze Begeisterung für die Kunst. Leider aber starb Pitterlin schon 1804 und F. begab sich nun im Juni 1805 nach Leipzig, um daselbst seine Studien unter August Eberhard Müller fortzusetzen. Besondern Fleiß verwendete er jetzt auf das Studium der ältern Kirchencompositionen, wozu es ihm in Leipzig an Gelegenheit nicht fehlen konnte; auch setzte er seine Versuche in der Composition beharrlich fort und mehrere Violin-Concerte, die er für sich schrieb, erhielten Beifall. (Hier ist gleich einzuschalten, daß F. später keine Concerte mehr schrieb, da ihm diese ganze Gattung nicht zusagte). Im Herbst 1805 wurde er zwar als Mitglied des Concert- und Theater-Orchesters in Leipzig angestellt, aber die Anwesenheit des Herzogs von Oldenburg daselbst gab Veranlassung, daß er schon im Februar 1806 diese Stelle verließ und eine ihm von jenem Fürsten angetragene, weit einträglichere in Oldenburg annahm. Doch auch hier war nicht seines Bleibens; sein nimmer ruhender Geist strebte nach Höherem; er bewarb sich um eine Anstellung an der durch Reichardt sehr gehobenen Cassseler Kapelle, und erhielt sie auch, auf Empfehlung des Marschalls Victor, im Frühling des Jahres 1808 mit beträchtlichem Gehalte als Sologeiger. Hier in Cassel verlebte F. seine glücklichsten Tage, obgleich sie ihm damals schon wiederholte Krankheitsanfälle, besonders in den Jahren 1810 und 1811 zu trüben suchten; auch trat er hier als Componist öffentlich hervor und zwar mit seinen 7 ersten Streichquartetten und seinen zwei ersten Sinfonien. Man war von diesen Productionen um so mehr überrascht, als F. sie bis zu ihrer Vollendung vor Jedermann verheimlicht hatte. — Nach Auflösung des Königreichs Westphalen ging F. im Januar des Jahres 1814 auf einige Monate nach Wien, um daselbst einen Bruder zu besuchen. Schon damals hatte er, seiner geschwächten Gesundheit halber, dem öffentlichen Concertspielen gänzlich entsagt, weshalb er in der Kaiserstadt nur in Privatcirkeln seine Quartette vortrug, um sie dort einzuführen. Sie fanden Anerkennung, eben so wohl durch ihren Inhalt, als durch die vortreffliche Art und Weise wie er sie spielte. — Auf Antrag des damaligen Hoftheater-Intendanten in Carlsruhe, Baron von Ende, wurde F. hierauf als erster Violinist in die Großherz. Baden'sche Kapelle berufen und 1815 daselbst zum Concertmeister ernannt. In Carlsruhe beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Composition und neigte sich besonders zum Kirchenstyle hin. Im J. 1821 brachten ihn wiederholte Anfälle des Blutsturzes dem Tode nahe; doch erholte er sich wieder, wenn auch nicht in dem Maße, daß er einige Anträge, die seine Lage sehr verbessert haben würden, hätte annehmen können. Er sah seinen Körper in langsamer Abzehrung unaufhaltsam hinschwinden, und dazu kamen noch manche andere bittere Erfahrungen; daher kam es, daß er zuletzt fast menschenscheu wurde und sich in die Einsamkeit zurückzog. Nur wenige ihm vorzüglich liebe Menschen mochte er noch um sich sehen, die dann auf kurze Zeit ihn seinem Trübsinn entrissen und einige Lebenshoffnung in ihm anfachten. Doch blieb, was die Kunst anbetraf, sein Geist stets ungefesselt und rege; ja in einigen seiner letzteren Werke findet sich, verglichen mit früheren, sogar mehr Heiterkeit, wo nicht Humor. Der Gebrauch der Bäder von Ems im Sommer 1825 schien ihm wohlzuthun und belebte seine Kräfte so, daß er noch eine Ouvertüre für

Digitized by Google

Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte schrieb. Dies war aber das letzte Auflodern der verlöschenden Flamme, denn schon im Januar 1826 warf ihn seine Krankheit von Neuem darnieder und am 24. Mai 1826 entschlief er. Die allgemeine Achtung und Liebe, die er genossen hatte, sprach sich bei seiner Beerdigung auf's Herzlichste und Angemessenste aus. — F's. Compositionen tragen zwar nicht den Stempel der Originalität und der genialen Kühnheit; aber sie zeugen von einer reinen und edlen Empfindung und sind durch ebenmäßige Factur und schön fließenden Styl ausgezeichnet. Der Grundzug in seinen meisten Sachen ist ein weicher, elegischer, und nur dann und wann rafft er sich zur Leidenschaftlichkeit oder zum Pathos auf, bald aber wieder in's Sanfte, Klagende zurücksinkend. In seinen späteren Sachen ist Spohr'scher und Weber'scher Einfluß ersichtlich. Sein Violinspiel war durch und durch nobel und graziös und sein Vortrag des Adagio voll tiefer Empfindung; zu den Virtuosen, die durch allerhand tours de force glänzen und die Zuhörer durch frappante Effecte blenden, gehörte F. nicht. — Schließlich folge nun noch ein summarisches Verzeichniß von F's. Compositionen; sie bestehen: in einem „Vater Unser" für Solostimmen, Chor und Orchester, vielen Psalmen, den Opern „Cantemire" und „Omar und Leïla," 20 Quartetten für Streich- und Blasinstrumente, 5 Quintetten (ebenso), 3 großen Sinfonien, 4 Ouvertüren, 4 Potpourri's für Violine, 1 Rondo für Waldhorn und vielen ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen.

Fesca, Alexander Ernst, zweiter Sohn des Vorhergehenden, geb. den 22. Mai 1820 zu Carlsruhe, erhielt in seinem 7. Jahre den ersten Klavierunterricht und trat in seinem elften Jahre zum ersten Male in seiner Vaterstadt öffentlich auf. Als er vierzehn Jahre alt war, ging er nach Berlin und nahm bei Rungenhagen, A. W. Bach und Schneider Compositions-, und bei Taubert noch fernern Klavierunterricht. 1838 kehrte er nach Carlsruhe zurück und brachte seine erste einaktige Oper „Mariette" zur Aufführung. Im Winter 1839 machte er seine erste Kunstreise als Klavierspieler nach Norddeutschland, und im Winter 1840 eine durch Baiern, Oesterreich und Ungarn, überall sich Anerkennung erwerbend. Nach Carlsruhe im J. 1841 zurückgekehrt, brachte er daselbst eine dreiaktige Oper „die Franzosen in Spanien" zur Aufführung und wurde in demselben Jahre zum Kammerviertuosen des Fürsten Egon von Fürstenberg ernannt. Gestorben ist F. den 22. Febr. 1849 zu Braunschweig, wo er längere Zeit lebte, seine letzte Oper, „der Troubadour", zur Aufführung brachte und wo auch die meisten seiner Compositionen erschienen sind. Von diesen waren viele Lieder, Salonsachen, Trio's u. s. w. eine Zeitlang sehr beliebt; es spricht sich in ihnen auch anerkennenswerthes Talent und eine gewisse Leichtigkeit des Producirens aus; jedoch fehlt ihnen aller tieferer Gehalt und künstlerischer Ernst. Sie sind weiter nichts als gefällig und streifen dabei nicht selten an's Triviale. Vielleicht hätte er bei noch längerem Leben seine musikalische Leichtfertigkeit abgeworfen und in seinen Streben eine edlere Richtung verfolgt.

Fesch, derselbe mit Defesch, s. d.

Fessel, Johann Heinrich Ernst, geb. zu Wernigerode am Harz den 17. April 1764, trat beim Orgelbauer Braun in Quedlinberg in die Lehre, ging aber 1785 zum berühmten Horn in Dresden in Arbeit, und gründete im J. 1791 eine eigene Klavierfabrik, aus der recht gute Instrumente hervorgingen.

Feſſy, Alexandre Charles, geb. zu Paris den 18. Octbr. 1804, trat 1813 in's Conſervatorium dieſer Stadt und ſtudirte daſelbſt zuerſt Klavierſpielen und Harmonie und nachher unter Benoiſt Orgel. Nachdem er 1824 für ſeine Leiſtungen auf dieſem Inſtrumente den erſten Preis erhalten hatte, wurde er Organiſt an der Kirche de l'Assomption. Er hat viel leichtfertige Klavierſachen — Fantaſien, Variationen, Rondo's u. ſ. w., meiſt über Opernthema's — herausgegeben, auch in Gemeinſchaft mit Berr mehrere Stücke für Pianoforte und Clarinette geſchrieben.

Feſta, Coſtanzo, von Burney in ſeiner Geſchichte (Th. III; pag. 244 und 246) für den größten Contrapunktiſten der Vor-Paleſtrina'ſchen Zeit erklärt, und auch von Baini in dieſem Sinne ſehr hoch geſchätzt, war in Florenz geboren und trat 1517 als Sänger in die päbſtl. Kapelle. Geſtorben iſt er als ſolcher am 10. April 1545. Von ſeinen Sachen ſind die wenigſten gedruckt, und zwar: dreiſtimmige Madrigalen, Venedig 1556 und in einer andern Auflage 1559, dreiſtimmige Motetten, Venedig 1543, und Litaneyen, München 1583. Die übrigen ſeiner Compoſitionen befinden ſich theils in den Archiven der päbſtlichen Kapelle und theils in Sammlungen der damaligen Zeit. Ein Te Deum von F. (1596 in Rom gedruckt) wird noch heutzutage bei der Pabſtwahl und der Uebergabe des Hutes an neu creirte Cardinäle, ſowie am Frohnleichnamstage, wenn die Proceſſion in die Baſilika des Vatikan eintritt, geſungen und ſoll von bewundernswerther Schönheit ſein.

Feſta, Giuſeppe, ein guter Violiniſt, zu Neapel um 1775 geb., war ein Schüler des Francesco Mercieri und im J. 1802 als Orcheſterdirector in Lodi angeſtellt. 1805 ging er nach Neapel, wo er am San-Carlo-Theater zuerſt eine Stelle als Violiniſt, dann aber die als Orcheſter-Direktor erhielt, und noch im J. 1836 functionirte. Er hat Mehreres für ſein Inſtrument componirt und publicirt. — Seine Schweſter, Franceſca F., eine geſchickte Sängerin, war im J. 1778 zu Neapel geboren, machte ihre erſten Geſangsſtudien unter Aprile und erhielt dann noch Unterricht von Pacchiarotti. Nachdem ſie auf verſchiedenen ital. Theatern geſungen hatte, kam ſie nach Paris und debütirte 1809 am Odéon, wo ſie mit der Barilli rivaliſirte. 1811 kehrte ſie nach Italien zurück, verheirathete ſich und trat erſt im J. 1828 als Mad. Feſta-Maffei wieder auf. Nach dieſer Zeit fehlen die Nachrichten über ſie.

Feſter Geſang, ſ. Cantus firmus.

Feſting, John, ein engliſcher Violiniſt und Inſtrumental-Componiſt, war erſt ein Schüler von Richard Jones, Orcheſter-Direktor am Drurylane-Theater, und bildete ſich dann unter Geminiani weiter aus. Er war lange Zeit erſter Violiniſt bei der philharmoniſchen Geſellſchaft und dirigirte die Concerte, welche in der Crown Tavern und in Ranelagh-House ſtattfanden. Seine Compoſitionen, um 1780 in London geſtochen, beſtehen in 8 Violinconcerten, 4 concertirenden Sinfonien für 2 Flöten und 4 dergleichen für 2 Violinen. Sein Vater war Michael Chriſtian F., welcher um 1727 am Orcheſter der von Händel geleiteten Oper Flötiſt war.

Fétis, François Joſeph, einer der bedeutendſten Muſikgelehrten neuerer Zeit, ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Componiſt, geb. zu Mons in Belgien den 25. März 1784, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht von ſeinem Vater, welcher in genannter Stadt Organiſt, Muſiklehrer und Concertdirektor war. In ſeinem neunten Jahre war er ſchon ſo weit, daß er in dem adligen Capitel Sainte-

Digitized by Google

[illegible] [illegible] [illegible] [

sehr wenig verbreitet. In der Zeit von 1820 bis 1832 hat F. folgende Opern geschrieben: „L'amant et le mari", „les soeurs jumelles", „Marie Stuart en Écosse", „le Bourgeois de Reims", „la Vieille", „le Mannequin de Bergame" und „Phidias" (letztere ist nicht aufgeführt worden). Für die Kirche hat er Messen, Motetten, Litaneyen, Antiphonien, ein Requiem mit Begleitung von Blechinstrumenten, die Lamentationen des Jeremias (6stimmig, mit Orgel) und ein Miserere für 3 Männerstimmen a capella geschrieben; von allen diesen Sachen ist aber nur das zuletztgenannte Miserere veröffentlicht. Seine Instrumentalcompositionen bestehen in Stücken für 8stimmige Harmoniemusik, Fantasien, Sonaten, Präludien, Variationen für Pianoforte (zwei- und vierhändig), einem Sextett für Pianoforte zu vier Händen, 2 Violinen, Viola und Violoncello, einer Fantasie für Pianoforte und Orchester. — Von F's. historischen, didaktischen und kritischen Werken sind folgende im Druck erschienen: „Méthode élémentaire et abrègée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées", Paris 1824; „Traité de la fugue et du contrepoint", Paris 1825 (für das dortige Conservatorium gearbeitet und ein vortreffliches Lehrbuch); „Traité de l'accompagnement de la partition", Paris 1829; „Solfèges progressifs, avec accomp. de Piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de musique", Paris 1827; (auch in einer zweiten Auflage erschienen); 8 Jahrgänge der Zeitschrift „la Revue musicale" (von 1827 bis 1834); eine Abhandlung über die von der niederländischen Akademie aufgeworfene Preisfrage: „Quels ont étés les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux 14e., 15e. et 16e. siècles etc.", Amsterdam 1829; (die Abhandlung erhielt den Preis zugleich mit der Kiesewetter's und wurde auf Kosten des Instituts gedruckt); „la Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succint de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié", Paris 1830 (ein Buch, das verschiedene Auflagen erlebt hat und auch in mehreren Sprachen, auch von Blum in's Deutsche, übersetzt worden ist, das sich auch ganz angenehm liest, aber dem dünkelhaften Dilettantismus viel Vorschub leistet); „Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde", Paris 1830, (eine Anzahl historischer Artikel, die aus der „Revue musicale" genommen sind); „Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, précédée d'un resumé philosophique de l'histoire de cet art", 8 Bände, Brüssel und Paris 1834 bis 1844. (Dies sein Hauptwerk, schon im J. 1806 begonnen, zeugt von einer ungemeinen Belesenheit und ist seiner Vollständigkeit wegen gar nicht zu entbehren; einige Oberflächlichkeiten und nicht ganz unbefangene und unpartheiische Beurtheilungen muß man freilich mitunter hinnehmen; jedoch schmälern sie keineswegs das Verdienst des sonst mit großem Fleiß gearbeiteten Werkes); „Manuel des principes de Musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires", Paris 1837; „Traité du chant en choeur", Paris 1837; „Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre", Paris 1847; „Méthode des Méthodes de Piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été pu-

Digitized by Google

bliés sur l'art de jouer de cet instrument", Paris 1837; „Méthode des Méthodes de Chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter", Paris 1838 (?). — Unter F's. noch nicht veröffentlichten Arbeiten befinden sich: „La science de l'organiste (eine große Orgelschule); „Traité philosophique de l'harmonie"; „Philosophie générale de la musique (wahrscheinlich die in Paris gehaltenen Vorlesungen); eine nicht ganz vollendete allgemeine Geschichte der Musik; eine Sammlung Uebersetzungen von musikalischen Schriften aus dem 11. bis 15. Jahrh., mit Anmerkungen.

Fevin oder **Feum**, Antoine, ein Contrapunktist, geb. zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Orleans, den Glarean als einen glücklichen Nachahmer des Josquin anführt und von dem er auch in seinem Dodecachordon ein Pleni sunt coeli (aus einer Messe) mittheilt. Man findet auch drei Messen von F. in der Sammlung „Motets et messes de la couronne" und drei andern in der von Antiquis 1516 zu Rom herausgegebenen Sammlung „Liber quindecim Missarum electarum" etc.; (aus der ersten dieser letzteren Messen ist das Stück, welches Glarean mitgetheilt hat).

Fevre, le, s. Lefevre.

Feyertag, Moritz, in Franken geb. und um die Mitte des 17. Jahrh. Musiklehrer zu Duderstadt im Hannöverschen, hat daselbst im J. 1696 eine Singschule unter dem Titel „Syntaxis minor zur Singekunst" herausgegeben.

Feyjoo y Montenegro, Benito Geronimo, geb. zu Compostella den 16. Februar 1701, trat 1717 in das Benediktinerkloster zu Oviedo und starb in dieser Stadt als Abt den 16. Mai 1764. (Einige sagen auch, er sei 1765 als General des Benediktinerordens zu Madrid gestorben). Von den Schriften dieses sehr gelehrten Mannes gehören hierher: „Musica della chiesa" (eine kleine Abhandlung über Kirchenmusik); „Chartas eroditas y curiosas"(im ersten Bande dieses 1742 zu Madrid in fünf Bänden erschienenen Werkes befindet sich eine interessante Vergleichung der alten und neuen Musik); „El Deleyte de la Musica accompanado de la virtud hace la tierra el noviciado del cielo" (ein Auszug hieraus findet sich in den Hamburg. Unterhalt. Bd. I. pag. 526 ff. unter dem Titel: „Ueber den Einfluß der Musik auf das menschliche Herz"); und vor Allem endlich sein „Teatro critico universal o discursos varios en todo genero de materias para deseniano de errores communes", das 1738 bis 1746 in Madrid erschien, wichtige Abhandlungen über Musik enthält, viele Auflagen erlebte und öfter in's Deutsche und Französische übersetzt worden ist.

FF oder **ff**, Abkürzung von Fortissimo, s. d.

Fiala, Joseph, Sohn eines Schullehrers aus Lobkowitz in Böhmen, wurde im J. 1749 geboren. Schon in seiner frühesten Jugend verrieth er Talent und Neigung zur Musik, weßhalb ihm auch sein Vater Unterricht darin ertheilte. Als Leibeigener der Gräfin Netolitzgin traf ihn das Loos, sein väterliches Haus zu verlassen und seiner Gebieterin nach Prag zu folgen, wo sie ihren Wohnsitz hatte. Diese Gräfin war eine stolze herrschsüchtige Dame, die Talente nicht zu schätzen wußte, und bei welcher er daher eine Anstellung bekam, die seinem Streben nach Höherem nicht entsprach; (er mußte nämlich Bedienter werden). Seine freien Stunden widmete er seiner

Digitized by Google

Lieblingsbeschäftigung, der Musik, und suchte durch Fleiß und Anstrengung sich zu vervollkommnen. Zu seinem Hauptinstrument wählte er die Oboe, und war zu seiner Zeit der erste Oboist in Prag. Als er sich in seiner musikalischen Ausbildung stark genug fühlte, beschloß er seiner ihm wenig zusagenden und erniedrigenden Stellung im gräflichen Hause sich zu entziehen und durch die Kunst sein Auskommen zu suchen. In Begleitung eines Koches, der ebenfalls das Joch der despotischen Behandlung abschütteln wollte, entwich er daher heimlich. Beide hatten schon eine Strecke Wegs zurückgelegt, als sie sich plötzlich von bewaffneten Männern umringt sahen, wovon der Eine ihnen einen Verhaftsbefehl von der Gräfin vorlas. Sie wurden zurückgeführt und in's Gefängniß gebracht. Als Strafe für seine Entweichung wollte die Gräfin dem F. die Zähne ausbrechen lassen, damit er nicht mehr blasen könne; dieses Vorhaben wurde aber durch den Verwalter der Gefängnisse, welcher F. seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen lieb gewonnen hatte, vereitelt. Der menschenfreundliche Mann machte nämlich den ganzen Vorfall in Prag bekannt, mehrere hohe Herrschaften, bei denen F. durch seine musikalischen Produktionen sich ebenfalls beliebt gemacht hatte, verwandten sich für ihn und die Gräfin erhielt von Wien aus ein kaiserliches Schreiben, worin ihr anbefohlen wurde, den F. freizulassen und ihm keine Hindernisse in den Weg zu legen, wenn er als Künstler sein Glück auswärts suchen wolle. Nach seiner Befreiung war sein erster Ausflug nach Wallerstein, wo er bei der fürstl. Hofmusik engagirt wurde. Im J. 1777 reiste er nach München, producirte sich auf der Oboe in einem Hofconcert und fand solchen Beifall beim Churfürsten Max Josef, daß dieser ihn als ersten Oboisten in seiner Kapelle anstellte. Nachdem er ein Jahr in München geblieben und sich auch dort verheirathet hatte, ging er nach Salzburg, wohin er sich schon lange wünschte, weil er wußte, daß die Fürstbischöfliche Kapelle ausgezeichnete Künstler besaß, wie z. B. den alten Mozart mit seinem Sohne Wolfgang, Michael Haydn u. A. m. Im J. 1786 reiste er nach Wien, wo ihn Mozart auf das Freundschaftlichste empfing, ihm durch seinen Einfluß zu einem Concerte behülflich war und ihn in viele vornehme Häuser einführte. Hier erntete er vorzugsweise Beifall durch sein Spiel auf der Viala da gamba, einem Instrument, das damals wenig mehr bekannt war und auf das er in Salzburg durch einen Domherrn kam. Da er stets viel Verlangen trug, die Welt zu sehen, so kam ihm das Anerbieten des russischen Grafen Besborodko, mit diesem nach Petersburg zu gehen, sehr gelegen. Sie schlossen Beide einen Contrakt ab und F. trat bei dem Grafen als Kapellmeister in Dienste. Nach Verlauf seiner Contraktzeit engagirte ihn der Graf Orloff, dessen Dienste er aber schon nach einem Jahre verließ, weil seine Frau, der es in Rußland nicht gefiel, ein sehnsüchtiges Verlangen trug, nach Deutschland zurückzukehren. Er opferte ihr eine Anstellung in der kaiserlichen Kapelle, die in naher Aussicht stand und begab sich wieder nach Deutschland, auf der Reise in allen größeren Städten besuchte Concerte gebend. 1792 kam er denn auch in Donaueschingen an und wurde daselbst als Violoncellist mit dem Charakter eines Fürstlich Fürstenbergischen Kammermusikus angestellt. Nachdem er 24 Jahre lang sein Amt treu und eifrig verwaltet hatte, starb er im J. 1816. — An Compositionen hinterließ F. Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Quartetten, Trio's, Duetten

u. ſ. w.; im J. 1804 hat er auch eine Meſſe componirt, die er ſeinem Fürſten zum Geburtstage dedicirte.

Fidicen, (von Fides oder Fidis, die Saite, das Saiteninſtrument) nannten die Römer einen Lauten- oder Cytherſpieler, überhaupt Einen, der auf einem Saiteninſtrument ſpielte. Das Femininum iſt Fidicina — eine Cyther- oder Lautenſpielerin.

Fiebich, Anton Friedrich, Schüler und Schwiegerſohn des berühmten böhmiſchen Organiſten Seegert, war ein vortrefflicher Trompeten- und Paukenvirtuos. Länger als 20 Jahre war er an der Metropolitankirche und im Theaterorcheſter zu Prag als erſter Trompeter angeſtellt; geſtorben iſt er in genannter Stadt am 16. November des Jahres 1800 und hat mehrere Meſſen und andere Kirchenſtücke im Manuſcript hinterlaſſen. In den letzten Jahren ſeines Lebens beſchäftigte er ſich mit der Verbeſſerung der Pauken und ſoll auch eine neue Art ſie zu ſtimmen erfunden haben, worüber uns jedoch nichts Näheres bekannt geworden iſt.

Fiebig, Johann Chriſtoph, geb. in Böhmen und geſt. als Chordirektor und Schulrector zu Auſſig an der Elbe den 28. Mai 1724 in noch nicht vorgerücktem Alter. Er hat mehrere Meſſen, Litaneyen und ein Salve regina hinterlaſſen.

Fiebiger, Ignaz, ein böhmiſcher Componiſt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., hat u. A. ein Oratorium „Der verlorene Sohn" geſchrieben, das in Prag im J. 1794 aufgeführt wurde.

Fiedel hieß vor Alters gemeinhin die Violine, und der Spieler derſelben ein Fiedler, beſonders zu den Zeiten der Meiſterſänger. Jetzt gebraucht man beide Ausdrücke nur noch, um eine ſchlechte Violine, einen gemeinen und ſchlechten Violinſpieler zu bezeichnen.

Fiedler, Reſtitutus, ein Minoritenmönch und im J. 1760 Organiſt ſeines Kloſters zu Leitmeritz in Böhmen, war ein Schüler des verdienten Bohuslav Czernohorsky und hat gute Orgelſachen in Manuſcript hinterlaſſen.

Field, John, der berühmte Klavierſpieler, geb. im J. 1782 zu Dublin, wo ſein Vater am Theaterorcheſter als Violiniſt angeſtellt war. Den erſten Klavierunterricht hatte er bei ſeinem Großvater, der Organiſt war, und als in Folge einer Anſtellung, die ſein Vater an einem londoner Theaterorcheſter erhielt, die ganze Field'ſche Familie nach genannter Stadt überſiedelte, erhielt John bei Clementi Unterricht. Durch ſeinen unermüdlichen Fleiß und Eifer arbeitete er ſich bald bis zum Lieblingsſchüler des genannten Meiſters empor und dieſer nahm ihn auch mit nach Paris, wo er zuerſt der Oeffentlichkeit gegenüber Proben ſeines Talentes ablegte. Als Clementi im J. 1802 ſeine große Kunſtreiſe durch Frankreich und Deutſchland nach Rußland antrat, wurde Field wieder ſein Begleiter; in Paris, wo dieſer ſich wieder hören ließ, machte ſein Spiel jetzt noch größeres Aufſehen, und namentlich bewunderte man die Art und Weiſe, wie er Bach'ſche Fugen ſpielte. In Wien, wo F. nicht mindere Bewunderung erntete, wollte ihn Clementi zurücklaſſen, damit er bei Albrechtsberger den Contrapunkt ſtudire; als aber der Tag der Abreiſe Clementi's herankam, beſchwor F. den Meiſter mit Thränen, ihn weiter mit ſich zu nehmen. Das geſchah denn auch und Beide kamen in Petersburg an. Hier verlebte F. anfangs freudenloſe Tage. Clementi, der ſehr geizig war, gönnte ſich und noch weniger ſeinem Zögling keine Zerſtreuung;

Digitized by Google

den ganzen Tag gab er Klavierſtunden und während dieſer Zeit, ſowie auch Abends, wenn er gegen ſchweres Geld in den Geſellſchaften der vornehmen Ruſſen ſpielte, mußte F. zu Hauſe bleiben und üben. Man erzählt ſogar, daß Clementi ſeinem Schüler mitten im Petersburger Winter es an der nöthigen warmen Kleidung fehlen ließ und daß F. ſich ſeine äußerſt einfachen Lebensmittel ſelber aus einer Bude habe holen müſſen. Erſt als Clementi's Abreiſe herannahete und ſeine Zöglinge nach einem Lehrer fragten, der einigermaßen ſeine Stelle vertreten könne, fing er an, F. in Familien einzuführen und überhaupt ihn bekannt zu machen, was er immer unterlaſſen hatte, aus Furcht, daß es ihm (Clementi) Schaden bringen könnte. Nun, nachdem Clementi abgereiſt war, fing eine glückliche Periode für F. an; man riß ſich um ſeinen Unterricht, der ihm, wie Clementi, mit 25 Rubel per Stunde bezahlt wurde, man wollte nur ihn hören, beſonders nachdem er im J. 1804 ſein erſtes öffentliches Concert gegeben hatte, und dazu gefielen ſein Weſen und ſeine Perſönlichkeit ſowohl den Männern als den Frauen, und den letzteren beſonders. In den erſten Jahren ſeines Ruhmes machte er eine Reiſe nach Mitau und Riga, wo er ſich länger aufhielt und außerordentlichen Beifall hatte. Auf vielfache Aufforderungen ging er auch im J. 1812 nach Moskau und das ungeheure Aufſehen, das er hier machte, veranlaßte ihn zuerſt, ſich für einen längeren Aufenthalt einzurichten. Doch gab er bald — aus welchen Gründen wiſſen wir nicht — die Idee des längeren Bleibens in Moskau auf und kehrte wieder nach Petersburg zurück, wo er ſich bald darauf mit einer Franzöſin verheirathete. Dieſe Ehe war nicht glücklich; Uneinigkeiten und Zerwürfniſſe ſtellten ſich nach und nach durch F's. ungeordnetes Leben und Treiben ein, und endlich trennten ſich die Gatten. Im J. 1820 verließ F. Petersburg und machte ſich in Moskau anſäſſig. Sein erſtes Concert gleich brachte ihm 6000 Rubel ein und der Zudrang zu ſeinen Lectionen war ein ungemeiner. So hätte er ſich in kurzer Zeit ein anſehnliches Vermögen erwerben können; aber leider verſtand er gar nicht hauszuhalten und ſeine bedeutenden Einnahmen wurden durch ſeine Unſolidität und durch die Unmäßigkeit im Lebensgenuß, die nach und nach immer zugenommen hatte, ihm immer zu Waſſer. Zu einer Reiſe in's Ausland war er immer nicht zu bewegen geweſen und erſt im J. 1831 brachten ihn ſeine Freunde dahin, daß er ſich nach England begab. Hier ſah er ſeine Mutter wieder und lebte einige Monate glücklich mit ihr, bis er ſie eines Morgens vom Schlage getroffen, todt in ihrem Bette fand. Darauf ſchiffte er nach Frankreich über und gab in Paris Concerte, wollte aber nicht mehr in dem Grade gefallen wie früher, was wahrſcheinlich in der Veränderung des Geſchmacks und in F's. damaligem Geſundheitszuſtande lag, welcher ihm nicht erlaubte, die ganze Kraft und Schönheit ſeines Vortrags ſo ungeſtört und frei wie ehedem zu entfalten. Von Paris aus begab er ſich nach dem Süden Frankreich's und nach der Schweiz, überall Bewunderung erntend und gute Concerte machend. Im J. 1834 endlich ſehen wir ihn in Italien, wo er namentlich von Mailand aus ehrenvoll erwähnt wurde, ſich aber auch durch den übermäßigen Genuß der ſtarken italieniſchen Weine ſeine ohnehin geſchwächte Geſundheit ſo ruinirte, daß er in Neapel z. B. 9 Monate im Hospital zubringen mußte und nur ein einziges Concert geben konnte. In ſeiner traurigen Lage nahm ſich eine ruſſiſche Familie ſeiner an und mit ihr reiſte er auch nach Moskau zurück. Man hatte ſeiner dort nicht vergeſſen und empfing ihn mit der alten Liebe;

Digitized by Google

sein erstes kurz nach seiner Ankunft gegebenes Concert war überfüllt und Schüler strömten ihm wieder von allen Seiten zu. Doch war ihm nur noch eine kurze Frist beschieden; im J. 1836 befiel ihn ein schlimmer Husten und es stellte sich der Brand im Unterleibe ein, der auch am 11. Januar 1837 seinen Tod herbeiführte. — F's. Spiel wird von Allen, die es gehört haben, als wunderreizend geschildert; er soll dem Pianoforte einen Ton von solcher Schönheit zu entlocken verstanden haben, wie Keiner, und die Ausbildung seiner Finger soll eine musterhafte gewesen sein, so daß er alle Passagen mit einer erstaunlichen Sauberkeit und Klarheit hören ließ. Dabei verachtete er alles Prunken, Prahlen und Kokettiren im Vortrag, und war dieser immer schlicht und einfach, aber doch von einem unwiderstehlichen, zu Herzen sprechenden Reiz. — Als Componist fehlte F. die Gründlichkeit der Ausbildung, was man namentlich in seinen größeren Sachen, den Concerten und Sonaten, sieht; es ist wohl manches Reizende an Motiven darin, aber die Verarbeitung will ihm gar nicht gelingen und es sieht Alles aneinandergeflickt aus. Seine kleineren Sachen, und vor Allem die Notturnen, sind viel besser in der Faktur, weil er hier nicht durch eine große Form genirt ist und nicht viel zu combiniren und zu arbeiten braucht. Es geht ihm in dieser Beziehung wie Chopin, mit dem er überhaupt auch eine gewisse weiche Schwärmerei und etwas Träumerisches in der Empfindung gemein hat. Vielleicht haben wir nicht Unrecht, wenn wir behaupten, daß Chopin in der Behandlung mancher Passagen auf F. weitergebauet und namentlich in seinen graziösen Verzierungen in F. sein Vorbild gesehen hat. — Die hauptsächlichsten Compositionen F's. bestehen in 7 Concerten, 4 Sonaten, 16 Nocturnen, einer Polonaise in Form eines Rondo's, einem Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, vierhändigen Variationen über ein russisches Lied, einem vierhändigen Walzer, Variationen über englische und russische Lieder, einigen Fantasien, Rondo's und Exercicen. — Ein Sohn F's. lebte anfangs der vierziger Jahre in Petersburg als Theatersänger (Tenorist), nannte sich aber nicht nach seinem Vater, sondern zuerst nach seiner Mutter — Charpentier — und dann Leonoff.

Fienus, im Flamländischen Fyens, Jean, bekannter unter dem Namen Jean de Turnhout (so nannte er sich nämlich nach seinem Geburtsorte, einer Stadt in Brabant), war in Antwerpen bis zum J. 1584 Arzt und zog sich dann, als diese Stadt von Herzog Alba belagert wurde, nach Dordrecht zurück, wo er den 2. August 1585 starb. Er war ein geschickter Tonkünstler und es werden ihm mehrere Sammlungen Madrigalen zu 6 und Cantiones sacrae zu 5, 6 und 8 Stimmen zugeschrieben, welche in den Jahren 1559, 1580, 1589 und 1600 zu Douai im Druck erschienen. Einige behaupten jedoch, daß diese Sachen einem andern Jean de Turnhout angehören, welcher F's. Verwandter und Zeitgenosse war. — F. hatte einen ältern Bruder, der Kapellmeister des Königs von Spanien war und im J. 1594 starb. Wahrscheinlich ist es jener Gérard de Turnhout, welcher zu Löwen im J. 1565 zwei Bücher dreistimmiger Gesänge hat im Druck erscheinen lassen.

Fiēro, (ital. Adjectivum) und fieramente (Adverb.) ist in der Musik die Bezeichnung für einen wilden heftigen, ungestümen Vortrag.

Fiesco, Giulio, ein Lautenspieler und Componist, wurde im J. 1519 zu Ferrara geboren und war in Diensten der Herzöge Herkules II. und Alphons II. von Este.

Digitized by Google

Gestorben ist er im J. 1586. In den Jahren 1554 bis 1563 sind von ihm zu Venedig mehrere Sammlungen 4-, 5- und 6stimmiger Madrigalen, zwei „Dialoghi" zu 7 und zwei zu 8 Stimmen, und „Musica nova a cinque voci" erschienen.

Figulus, Wolfgang, dessen wahrer Name eigentlich Töpfer ist, wurde zu Naumburg geboren, folgte im J. 1551 dem Michael Voigt als Cantor an der fürstlichen Landschule zu Meißen und lebte daselbst noch im J. 1588. Wahrscheinlich ist er noch innerhalb des 16. Jahrhunderts gestorben, denn schon 1605 hat sein Schwiegersohn, Magister Birck, die Herausgabe eines seiner Werke, der „Hymni sacri et scholastici cum melodiis et numeris musicis" (Leipzig) besorgt. Außerdem hat man noch von F. „Cantiones sacrae 4, 5, 6 et 8 vocum", 1575, ein didaktisches Werkchen „Elementa musica", Leipzig 1555, und in den „Vetera et nova carmina sacra et selecta de Natali Christi, 4 vocum a diversis composita", 1575, findet man mehrere Stücke von F.

Figuren nennt man in der Musik diejenigen Notengruppen, welche entstehen, wenn entweder eine melodische Hauptnote in kleinere Theile zerlegt wird und man diese Theile in einem bestimmten Metrum angiebt, oder wenn mit einer Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage Neben- und Wechselnoten vereinigt werden. Erstere Art kann man rhythmische und die zweite melodische Figuren nennen. Die Vereinigung beider Arten giebt die Figurirung oder Figuration im Großen und Ganzen, welche sowohl bloß in einer melodieführenden Hauptstimme, als auch in der begleitenden und Baßstimme vorkommen kann. Harmonische Figuren könnte man als dritte Art wohl diejenigen Gruppen nennen, welche aus der bloßen Brechung von Akkorden entstehen. — Gewisse aus dem gewöhnlichen rhythmischen Bau eines Tonstücks auffallend sich hervorhebende rhythmische und melodische Gruppen haben besondere Namen erhalten, z. B. die Triolen, Quintolen, Decimolen u. s. w., die Syncopen, das Tremolo, der Triller, Doppelschlag, Vorschlag und deren Abarten, welche alle man auch mit dem Ausdruck Figuren benennt. Endlich wird auch Figur in einem rhetorischen Sinne gebraucht und man versteht darunter gewisse Formen des Ausdrucks, als z. B. die Gradation, die Wiederholung, die Parenthese, — welche alle in der Musik ebenso wie in der Redekunst ihre Anwendung finden können.

Figural-Gesang, lat. Cantus figuralis, ital. Canto figurato, franz. Chant figuré, (spr. Schang figüreh). Als Hucbald im 10. und Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert mit ihrer allerdings noch rohen Diaphonie wenigstens einen unbeholfenen Anfang im Zusammenklange mehrerer Stimmen mit anderen Intervallen als der bloßen Oktave in Anregung gebracht hatten, entwickelte sich nach und nach ein schwacher Anklang einer Art des Contrapunktes, oder wenigstens jener Discantus, wo die Sänger über eine gegebene Melodie eine andere verziertere nach freier Willkür baueten, wozu natürlich Töne von verschiedenem Zeitwerthe gehörten. Das gab Veranlassung zur Entwickelung der Gesetze der musikalischen Mensur oder des Mensuralgesanges, der vom eigentlichen „taktischen Gesange" noch längere Zeit verschieden genug war. Man maß die Tonzeichen ohne genauen Takt nach ihrer Figur durch fortgesetztes Zählen, dem die Brevis als Tempus zum Grunde gelegt wurde. Vom zwölften Jahrhundert an, dem für die Geschichte der Musik bis jetzt noch eben so dunkeln, als

Digitized by Google

wichtigen, bildete ſich im Laufe der Zeit die Musica mensurabilis bis in das 15. Jahrhundert zu einer ſcharfſinnigen, für die Ausübung der Tonkunſt ſchwerfälligen Theorie aus, bis endlich das Taktiſche gefunden wurde (ſ. Takt). Dieſer wichtige Menſuralgeſang (ſ. d.) wurde auch Figuralgeſang genannt von den verſchiedenen Figuren der Noten und ihrer untergeordneten verſchiedenen Zeitgeltung. Man ſetzte dieſen Figuralgeſang dem Cantus planus entgegen, wie er vorzüglich in der römiſchen Liturgie gepflegt wurde. Der erſte bekannte Förderer und tüchtige Ausbilder dieſes im zwölften Jahrhundert entſtandenen Menſuralgeſanges, welcher mit dem Figuralgeſange genau zuſammen hängt, war Franco von Cöln (ſ. d.). Aus dieſes Mannes und ſeiner Nachfolger Schriften ergiebt ſich, daß die dem Zeitwerthe nach verſchiedenen Notengeſtalten Figuren genannt wurden, die nach und nach ſich vermannichfaltigten, ſo daß man endlich nur Tonbewegungen ſchnellerer Art darunter verſtand, mochten ſie nun vom Tonſetzer ſelbſt oder vom ausübenden Sänger gegeben worden ſein. Gegen den Cantus planus war es alſo ein vielfach verzierter Geſang. Der Begriff wurde von jetzt an bald enger, bald weiter genommen, ſo daß unter Figuren zuweilen auch vorzüglich die Manieren des Geſanges und des Inſtrumentenſpiels verſtanden wurden, die gleich anfangs zum Figuralgeſange des Discantus gehört hatten. Es galt die Regel: alle Verbrämungen und Figuren ſollen mit großer Behutſamkeit angewendet werden. Man wollte ſie um der Lieblichkeit und Deutlichkeit des Geſanges willen nur mäßig angebracht wiſſen. Durch den zur gegebenen Melodie hinzugefügten, die Melodie ausſchmückenden Discantus war natürlich zugleich etwas Harmoniſches, gut oder ſchlecht, gegeben worden. Auch dieſes harmoniſche Element hatte der Menſuralgeſang beachtet und es weiter gefördert, ſo daß die wachſende Harmonie in unſerm Sinne die früheren rohen Verſuche weit überflügelte. Man rechnete daher das Harmoniſche als etwas Nothwendiges zum Figural-Geſange. In welcher Art und nach welchen Geſetzen, ſobald ſie genau angegeben werden ſollen, dieſer harmoniſche Figural-Geſang eingerichtet geweſen ſein mag, gehört noch immer unter die unerörterten Gegenſtände der Fortbildung muſikaliſcher Kunſt. Eine Art Harmonie im neuern Sinne, mochte ſie nun vom Sänger extemporirt oder vom Tonſetzer beſtimmt worden ſein, gehörte nothwendig zum Figural-Geſange. Als daher das Wort Contrapunkt (ſ. d.) allgemeiner geworden war, ſprach man auch von einem figurirten Contrapunkt, was oft genug nichts Anderes, als einen mehrſtimmigen Satz bezeichnete, im Gegenſatz zu dem einſtimmigen Cantus planus. So finden wir es in den erklärenden Beiſpielen Glarean's in ſeinem Dodecachordon und in andern. In dieſem Sinne gehörte jeder mehrſtimmige Geſang unter das Figurale, wenn auch alle Stimmen Noten von einer Zeitgeltung hatten. Davon wieſen Andere ab, und forderten ſchlechthin für den Figural-Geſang Noten verſchiedenartiger Geltung in den verſchiedenen Stimmen. Dieſer Begriff herrſchte vereint mit dem erſten bis in das erſte Viertel des 17. Jahrh. Daß aber der zweite Begriff die Oberhand behielt und daß ſich die Figuren ſelbſt immer mehr vermannichfaltigten und die Muſik ſeit dem Herrſchen des Taktiſchen immer ausgeſchmückter wurde, iſt nicht minder bekannt, als was man unter figurirten Chorälen, figurirten Chören, figurirter Begleitung und figurirter Schreibart überhaupt verſteht, worüber wir alſo keine Worte zu machen benöthigt ſind, noch dazu, da es ſich aus dem oben Geſagten hinlänglich ergiebt.

Digitized by Google

Filer un son, (spr. Fileh öng ßong), eine französische Redensart, welche wörtlich „einen Ton ausspinnen" bedeutet; daher versteht man darunter das Anschwellen und Abnehmen eines ausgehaltenen Tones.

Filippini, Stefano, mit dem Beinamen „l'Argentina", ein Augustinermönch, war Kapellmeister an San Giovanni Evangelista in Rimini in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er hat viel für die Kirche geschrieben und davon ist gedruckt: „Salmi concertati a tre voci con due violini", Bologna 1685. — Sollte vielleicht Argentini (s. d.), der ebenfalls mit Vornamen Stefano heißt, mit F. eine und dieselbe Person sein?

Filipuci, (spr. — putschi), Agostino, Kapellmeister an San Giovanni del Monte und Organist an der Kirche della Madonna in Galiera zu Bologna um die Mitte des 17. Jahrh., hat 1665 in genannter Stadt ein Werk „Messa e Salmi per un vespro a cinque voci, con 2 Violini e ripieni" in den Druck gegeben.

Filpen nennen die Orgelbauer das fehlerhafte Ueberschlagen, Ueberblasen des Tones einer Pfeife; dies kann entstehen 1) wenn der Kern der Pfeife zu hoch liegt, 2) wenn der Wind gegen die Höhe des Aufschnittes zu stark und 3) wenn das Oberlabium verbogen ist.

Filtz, Anton, ein in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beliebter Violoncellist und Instrumental-Componist, starb 1768 zu Mannheim als erster Violoncellist der Churfürstlichen Kapelle, noch nicht volle 36 Jahre alt. Der Sage nach soll er sich durch häufiges Essen von Spinnen, von denen er versicherte, daß sie wie Erdbeeren schmeckten, seinen Tod zugezogen haben. Gedruckt sind von ihm 6 Sinfonien, 6 Trio's für Klavier, Violine und Violoncello und 6 dergleichen für Violine, Viola und Violoncello. Im Manuscript hat er Concerte für die gangbarsten Instrumente hinterlassen.

Fin, (spr. Feng), s. Fine.

Final-Kadenz, s. Kadenz und Schlußkadenz.

Final-Clausel, im weiteren Sinne des Wortes dasselbe, was Tonschluß (s. d.); in engerer Bedeutung wird das Wort auch für Coda (s. d.) gebraucht.

Finale ist in seiner Hauptbedeutung der letzte Satz eines größeren Instrumentalstückes, einer Sonate, eines Quartetts, einer Sinfonie u. s. w., oder das Schlußstück eines Opernaktes. In letzterer Beziehung besteht das Finale gemeiniglich aus mehreren vielstimmigen Sätzen von verschiedenem Charakter, bei denen die Handlung fortrückt, zu irgend einer Katastrophe drängt, und also nicht, wie z. B. bei den Arien, durch eine breite Darlegung der individuellen Empfindung aufgehalten wird. Zur Geschichte der Opern-Finales sei hier bemerkt, daß früher die Opera seria gar keine Finales im jetzt üblichen Sinne hatte und daß zuerst Logroscino (1750) in der Opera buffa den Versuch machte, den lyrischen Scenen durch die verschiedenartige dramatische Behandlung der Stimmen Interesse zu verleihen; Piccini jedoch führte erst in seiner „Cecchina" die eigentlich vielstimmigen Musikstücke als Aktschlüsse ein und gab ihnen eine solche Bedeutung, daß endlich das Finale als Schluß eines Aktes zur Nothwendigkeit wurde. — Noch ist zu erwähnen, daß das Wort Finale von den Italienern auch als Name der Schlußnote, der letzten Noten eines Tonstückes, und von den Franzosen, da diese Schlußnote meistens die Tonica (Grundton) ist, auch zur Be-

Digitized by Google

zeichnung derſelben gebraucht wird. Endlich auch dient den Italienern das Wort Finale als Bezeichnung des ſtarken, ſenkrechten Linienpaares, mit welchem der Schluß eines Muſikſtückes bemerkt wird.

Finalis, ſ. Accentus ecclesiastici.

Finalzeichen, ſ. Schlußzeichen.

Finatti, Giovanni Pietro, ein italieniſcher Componiſt aus der Mitte des 17. Jahrh., hat eine Sammlung Meſſen, Motetten und Litaneyen und 4 Antiphonien für 4 Stimmen und Inſtrumente herausgegeben.

Finazzi, Filippo, ein Caſtrat (Sopraniſt) und Componiſt, geb. zu Bergamo im J. 1710, ſang im J. 1728 bei der Operngeſellſchaft in Breslau, ging dann in die Dienſte des Herzogs von Modena und kam um 1737 wieder nach Deutſchland zurück. Das Vermögen, das er ſich erworben hatte, ſetzte ihn in den Stand, ſich in der Nähe von Hamburg ein Landgut zu kaufen und hier verbrachte er denn den Reſt ſeines Lebens, von ſeiner Umgebung ſeiner Redlichkeit und ſeiner Talente wegen hochgeachtet. Vertrauten Umgang pflegte er beſonders mit dem däniſchen Geheimrath Baron von Ahlefeld und dem Dichter Hagedorn, und auf deren Anregung beſonders entſtanden viele ſeiner Compoſitionen. Im J. 1758 hatte er das Unglück, beide Beine zu brechen; die Wittwe eines Schmieds ward ſeine treue und ſorgſame Pflegerin in dieſem hülfloſen Zuſtande und aus Dankbarkeit heirathete er ſie nach ſeiner Geneſung, ihr zugleich ſein ganzes Vermögen teſtamentariſch verſchreibend. Geſtorben iſt er am 21. April 1776. Gedruckt ſind von ihm 6 vierſtimmige Sinfonien (Hamburg 1754) und in Manuſcript hat er die Oper „Temistocle“, das Intermezzo „la pace campestre“, eine Cantate und Geſänge hinterlaſſen.

Finck, Heinrich, lebte in der zweiten Hälfte des 15. und der erſten des 16. Jahrh. und war Kapellmeiſter der Könige von Polen, Johann Albrecht's (1492) und Alexander's (1501 bis 1506). In Salblinger's Concentus (Augsburg 1545) befindet ſich Einiges von ſeiner Compoſition und ein vierſtimmiges „Veni redemptor gentium“ ſteht in „Sacrorum Hymnorum liber primus, centum et triginta quatuor hymnos continens“ etc., Wittenberg 1542. Außerdem bewahrt die Zwickauer Bibliothek eine Sammlung von 55 Liedern für eine Singſtimme, die meiſten von F. componirt unter dem Titel: „Schöne auserleſene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens, ſammt andern newen Liedern von den Fürnehmſten dieſer Kunſt geſetzt, luſtig zu ſingen und auff die Inſtrument dienlich“, (um 1550 gedruckt).

Finck, Herrmann, der Neffe des Vorigen, wurde unter dem polniſchen Könige Sigismund I., auch Auguſt I. genannt, als Kapellmeiſter angeſtellt, lebte aber gegen 1557 wieder in Wittenberg. In dieſer Stadt erſchien auch im J. 1556 ein Werk von ihm: „Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens“, von dem die Pariſer Bibliothek ein Exemplar beſitzt. Lange Zeit wurde F. auch die Choral-Melodie „Was Gott will, das g'ſcheh' allezeit“ zugeſchrieben; neuere Forſchungen aber haben dargethan, daß dieſe Melodie von ihm nur auf deutſchen Boden verpflanzt worden iſt und urſprünglich dem alten franzöſiſchen Liede „Il me suffit de tous mes maux“ zugehörte.

Fine (ital.), oder Fin (franz. [ſpr. feng]), das Ende, der Schluß. Man ſetzt dieſes

Digitized by Google

Wort gewöhnlich zu Ende eines Tonſtückes, um damit den völligen Schluß deſſelben zu bezeichnen. Nothwendig iſt das Fine aber beſonders beim Da Capo oder Dal Segno (ſ. d.), wo der Schluß nicht mit dem figürlichen Ausgange der Notenſtimme zuſammentrifft, ſondern in Mitten einer ſolchen Stimme ſtatthat.

Finé, Oronce, geb. zu Briançon im J. 1494, kam ſehr jung nach Paris und machte daſelbſt ſeine Studien auf dem Collège de Navarre. Franz I. ernannte ihn zum Profeſſor der Mathematik am Collège royal und er hatte dieſe Stelle bis zu ſeinem Tode, der den 6. Oktober 1555 erfolgte, inne. In ſeinen beiden Werken: „Protomathesis, seu opera mathematica", Paris 1532. und „De Rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV.", Paris 1556, handelt er auch von der Muſik.

Finetti, Giacomo, ein Franziskanermönch, zu Ancona geb., war im J. 1611 Kapellmeiſter in ſeiner Vaterſtadt und ging dann in gleicher Eigenſchaft nach Venedig an die Markus-Kirche. Man hat von ihm u. A. „Psalmi Vespertini 8 vocum" Venedig 1611 und „Concerti a quattro voci", Venedig 1615.

Fingal, Fin Mac Coul oder Fionghal, ein Held der gaeliſchen Nationalſage und zugleich Sänger, lebte im 3. Jahrh. nach Chr. und war Fürſt von Morven (Morbheim) in Schottland. Er ſoll ſeinen Sitz zu Selma gehabt, ſich beſonders in den Kämpfen gegen die Römer ausgezeichnet und auch Seefahrten nach Schweden, den Orkneys und Irland unternommen haben. Sein Sohn war der berühmte Barde Oſſian, auf den er ſeine Sangeskunſt vererbte, und der ihn auch beſonders in ſeinen epiſchen Gedichten „Fingal" und „Temora" verherrlicht hat.

Finger, Gottfried, in der zweiten Hälfte des 27. Jahrh. zu Ollmütz in Mähren geb., ging 1685 nach England und wurde als Kapellmeiſter Jacob's II. angeſtellt. Nachdem er in London die Oper „the Judgement of Paris", mehrere andere einzelne Stücke für's Theater und Inſtrumentalſachen geſchrieben hatte, kehrte er um's J. 1700 wieder nach Deutſchland zurück und hielt ſich als Churpfälziſcher Kammermuſikus eine Zeitlang in Breslau auf. 1706 wurde er nach Berlin berufen und componirte dort zur Feier der im December dieſes Jahres vollzogenen Vermählung des damaligen Kronprinzen von Preußen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm I. die Opern: „Sieg der Schönheit über die Helden" und „Roxane". 1717 wurde er Fürſtl. Anhaltiſcher Kapellmeiſter und in der letzten Zeit ſeines Lebens auch noch Churpfälziſcher Kammerrath. Das Jahr ſeines Todes weiß man nicht. Er genoß ſeiner Zeit den Ruf eines ausgezeichneten Componiſten und Klaviervirtuoſen und man hat von ihm Sonaten für Klavier, Solo's für Flöte und für Violine, Quartetten für 3 Violinen und Viola und für 3 Violinen und Baß, Sonaten für Violine und für Flöte, die meiſt bei Roger in Amſterdam und in London geſtochen ſind.

Fingerſetzung, ſ. Applicatur.

Fini, Michele, ein Operncomponiſt, zu Neapel in den erſten Jahren des 18. Jahrh. geb., ſchrieb in den Jahren 1731 und 1732 zu Venedig die Intermezzi „Perricca e Varrone" und „I Dei birbi". Auch eine große Oper „Gli Sponsali d'Enea" hat er componirt.

Fink, Gottfried Wilhelm, muſikaliſcher und theologiſcher Schriftſteller, auch Componiſt und Dichter, wurde am 7. März 1783 in dem weimariſchen Städtchen

Digitized by Google

Sulza an der Ilm geboren. Nachdem ſein Vater durch mancherlei Unglücksfälle um ſein Vermögen gekommen und darüber aus Gram geſtorben war, nahm die Großmutter den ſiebenjährigen Knaben mit ſeinen beiden Brüdern und ſeiner Mutter in ihr Haus. Dieſe beiden Frauen, unermüdlich thätig, auf Ehrlichkeit und Tüchtigkeit ſtreng haltend, zogen die Knaben trotz der theuren Zeiten und ohne Hülfe Anderer zu allem Guten glücklich auf. Von unſerm Fink hatten ſie das Meiſte gehofft, und eben er ſchien Nichts lernen zu wollen, ſo daß ihn der Lehrer geradezu für dumm erklärte. Aber bald erwachte die Lernluſt mächtig in ihm, er holte das Verſäumte ſchnell nach und ging dann mit Rieſenſchritten vorwärts. Bald wurde er vom Cantor Greßler im Klavier- und Orgelſpielen unterrichtet, und ſeine ſchöne Sopranſtimme, verbunden mit einer großen Fertigkeit im Treffen, erwarben ihm in ſeinem 15. Jahre eine Concertiſtenſtelle im Chor der lateiniſchen Stadtſchule zu Naumburg. Dort war es der würdige Rector Fürſtenhaupt, dem er in den Studien das Meiſte zu verdanken hatte. Neigung zur Dichtkunſt meldete ſich früh bei ihm und mit der Poeſie zugleich entwickelte ſich die Liebe zur Compoſition. Den erſten Unterricht im reinen Satze ſchöpfte er aus Türck's Unterweiſung und was er nicht verſtand, ſuchte er ſich durch Herumfragen deutlich zu machen. Daß allerhand Compoſitionsverſuche nicht ausblieben, iſt natürlich, und es wurden dieſe auch wohl aufgenommen. Im J. 1804 bezog er die Univerſität Leipzig und ſtudirte bis 1809 Theologie, dabei immer mit Eifer Muſik und Dichtkunſt treibend. In dieſe Zeit und die nächſtfolgenden Jahre fallen ſeine meiſten Liedercompoſitionen, deren Texte größtentheils von ihm gedichtet waren und die ihm viele Freunde erwarben. Neben der Theologie beſchäftigte er ſich viel mit Philoſophie und Geſchichte und mit Forſchungen über alte Muſik. Seine erſte muſikaliſche Abhandlung „über Takt, Taktarten und ihr Charakteriſtiſches" ſchrieb er auf Anregung Auguſt Apel's im J. 1808 und ſie wurde auch in demſelben Jahre in der Leipziger allg. muſ. Zeitung gedruckt. Nun fing er auch an zu predigen und zwar mit vielem Beifall, und als im J. 1810 der reformirte Prediger Petiscus erkrankte, wurde er bis 1816 deſſen Vikar. Inzwiſchen hatte er (1812) in Leipzig eine Erziehungsanſtalt gegründet, welcher er bis 1827 vorſtand, und 1814 ſich verheirathete; ſeine Frau, Charlotte Nicolai, ſtarb aber ſchon nach einem Jahre, nachdem ſie ihm eine Tochter geboren, und darauf wurde ihre Schweſter, Henriette Nicolai, im J. 1816 F's. Frau, mit der er noch 4 Kinder hatte, welche ihm aber Alle durch den Tod entriſſen wurden. Am ſchmerzlichſten berührte ihn der Verluſt ſeiner äußerſt talentvollen Tochter Charlotte, welche eine vortreffliche Klavierſpielerin war und im J. 1843 in der Blüthe ihrer Jahre ſtarb. Im J. 1827 übernahm er die Redaction der Leipziger allgem. muſ. Zeitung und führte ſie bis zum Jahre 1841 gewiſſenhaft und ehrenvoll. Von 1842 an hielt er an der Leipziger Univerſität Vorleſungen über Muſik und erwarb ſich durch die Klarheit und geiſtige Tiefe, ſowie durch die lebendige Friſche ſeiner Vorträge gar viele Freunde. Die genannten Eigenſchaften zeichnen auch ſeine muſikaliſchen Schriften aus. — Am 10. Auguſt des Jahres 1846 fuhr er nach Halle, wo er ſich im Kreiſe lieber Freunde ſo heiter, friſch und kräftig zeigte, wie man ihn lange nicht geſehen hatte. In der Nacht nach ſeiner Zurückkunft ward er plötzlich von der Krankheit befallen, die ſeinem Leben am 27. Auguſt des obengenannten Jahres ein Ende machte. Mit ihm iſt ein Menſch von echter Beſcheidenheit

Digitized by Google

und Anspruchlosigkeit, von liebevollstem Gemüth und adelster Gesinnung dahin gegangen, dessen Andenken Allen, die ihn kannten, theuer bleiben wird. — Wir haben nun noch ein Verzeichniß seiner Werke zu geben, insofern sie die musikalische Kunst angehen. Seit 1806 sind ungefähr folgende seiner Compositionen erschienen: Einige Sachen für Klavier und Violine; Lieder und Balladen in thüringischer Mundart; viele mehrstimmige Gesänge ernsten und komischen Inhalts, die Texte meist von ihm selbst; 4 Weinlieder; die älteren „häuslichen Andachten", welche 1810 in 3 Heften bei Kühnel erschienen; über 6 Hefte Volkslieder, in den Kriegsjahren 1813—15 mehrere Liederhefte, theils mit, theils ohne seinen Namen, zum Besten der verstümmelten preußischen Krieger; mehrere Hefte Lieder von Göthe und andern Dichtern; musikalischer Hausschatz der Deutschen, eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen, 1843; 5 Terzetten für Sopran, Alt und Baß; die deutsche Liedertafel, eine Sammlung von 100 vierstimmigen Männergesängen. Manche von F's. Melodien leben fort im Munde des Volkes und das spricht wohl am besten für ihre Gemüthlichkeit und Eindringlichkeit. — Seine theoretischen und geschichtlichen Werke sind: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik, Essen 1831; Musikalische Grammatik, Leipzig 1836; Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838; der neu-musikalische Lehrjammer, Leipzig 1842; System der musikalischen Harmonielehre, Leipzig 1842; der musikalische Hauslehrer, Pesth 1846. Außerdem sind seine vielen Artikel in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, in Brockhaus' Conversations-Lexikon, in der Encyklopädie von Ersch und Gruber, im Schilling'schen Lexikon der Tonkunst anzuführen. Was er sonst noch als Schriftsteller und Dichter geleistet hat, gehört, als außerhalb der musikalischen Kunst liegend, nicht hierher. Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß er von der Universität Leipzig zum Doctor der Philosophie, vom niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst, von der Akademie der Künste in Berlin, von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, vom Preßburger Kirchenmusik-Verein, vom Musik-Verein zu Mannheim u. s. w. zum Verdienst- und Ehren-Mitglied ernannt wurde, — Beweise, daß sein Streben auch in weitern Kreisen anerkannt worden ist.

Finke, Johann Georg, ein guter Orgelbauer in Saalfeld im ersten Viertel des 18. Jahrh. Gerber schreibt ihn Fincke. Sein berühmtestes Werk bauete er zu Gera für die Stadtkirche, und außerdem wird noch ein kleineres Werk von ihm erwähnt, das er im J. 1713 bauete; wo es sich aber befindet, vermögen wir nicht anzugeben.

Finold oder **Finnolt,** Andreas, geb. zu Neuhausen in Thüringen, war zu Anfang des 17. Jahrh. Schulmeister zu Schloß-Heldrungen und hat herausgegeben: „Magnificat Genethliacum, 8 vocum", Erfurt 1616; „Prodromus musicus oder 3 Magnificat zu 8 Stimmen", Erfurt 1620; die fröhliche Auferstehung Jesu Christi mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen gesetzt, Erfurt 1621.

Fiocchi, (spr. Fiokki), Vincenzo, geb. zu Rom im J. 1767, machte seine musikalischen Studien in Neapel auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini unter Fenaroli, und ging, nachdem er in Italien 16 Opern geschrieben hatte, im J. 1802 nach Paris. Hier debütirte er mit dem „Valet des deux Maitres", welche Oper aber keinen Erfolg hatte, und gab nachher Gesangs- und Compositions-

Digitized by Google

unterricht. 1807 gab er mit Choron zuſammen die „Principes d'accompagnement des écoles d'Italié“ heraus und 1808 erſchienen von ihm zwei- und dreiſtimmige Ricercari mit Generalbaß. 1811 ließ er eine Oper „Sophocle“ aufführen, welche nur einen succès d'estime erhielt, und ſeitdem hat er noch mehrere komiſche Opern geſchrieben, die theils nicht reuſſirten und theils nicht aufgeführt wurden.

Fiocco, Pietro Antonio, geb. zu Venedig um die Mitte des 17. Jahrh., war zu Ende des genannten und zu Anfang des 18. Jahrh. Kapellmeiſter an der Kirche Notre-Dame-du-Sablon in Brüſſel und hat in den Druck gegeben: „Sacri Concerti a una e più voci, con istromenti e senza“, Antwerpen 1691, und „Missa e Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci, con 3, 4 e 5 stromenti“, Amſterdam bei Roger. Viele andere Kirchenſtücke in Manuſcript von F's. Compoſition befinden ſich noch zu Brüſſel, Antwerpen und Gent.

Fiocco, Giuſeppe Hettore, Sohn des Vorigen und geb. zu Brüſſel, war um 1730 Kapellmeiſter an der Liebfrauenkirche zu Antwerpen und ſoll auch ein für ſeine Zeit ſehr fertiger Klavierſpieler geweſen ſein. Man kennt von ihm ein Adagio und Allegro für Klavier, das in Augsburg erſchien und „Motetti a 4 voci con 3 stromenti“, Amſterdam 1730, welche letztere beſonders geſchätzt waren. Er lebte noch im J. 1752. — Von einem Domenico Fiocco befinden ſich auf der Pariſer Bibliothek eine Meſſe und Pſalmen in Manuſcript; die näheren Lebensumſtände dieſes Tonſetzers aber ſind unbekannt.

Fioravanti, Valentino, berühmter ital. Componiſt, beſonders von komiſchen Opern, geb. zu Rom im November 1768 (nach Andern ſchon 1764). Seine erſten muſikaliſchen Studien machte er bei Jannaconi und wurde dann zu ſeiner weitern Ausbildung nach Neapel auf das Conſervatorium della Pietà de' Turchini gethan. Die erſte Oper, welche man als aufgeführt von ihm kennt, iſt: „Con i matti il savio la perde, ovvero le Pazzie a vicenda“ (Florenz 1791); jedoch datirt ſein eigentlicher Ruf erſt vom J. 1797, wo in Turin „Il furbo contro il furbo“ gegeben wurde, welcher Oper bald „Il fabro Parigino“ folgte. Die „Cantatrice villane“ (Dorfſängerinnen) waren diejenige Oper, welche ſeinen Ruhm auch außerhalb Italiens verbreitete und auf allen europäiſchen Bühnen heimiſch wurde. Nach Liſſabon als Intendant der italieniſchen Oper berufen, componirte er dort Mehreres, u. A. „la Camilla“ (Andere ſetzen dieſe Oper ſpäter, in's J. 1810); 1807 kehrte er aus Portugal zurück und ging nach Paris, wo ſeine „Virtuosi ambulanti“ mit größtem Beifall aufgenommen wurden. Nach Neapel zurückgekehrt, wo ihn ſchon früher Ferdinand I. zum Ehrenbürger ernannt hatte, übergab er der Scene „I raggiri ciarlataneschi“, welche trotz der Cabalen ſeiner Neider und Gegner vollkommen durchſchlug. Nach einer längern Pauſe, die durch eine bedeutende Krankheit herbeigeführt worden war, ſchrieb er den „Raoul de Crequi“ und „Gli amori di Domingio e d'Adelaide“; darauf ſollte er nach Paris kommen und die Privatkapelle Napoleon's einrichten, lehnte aber, alten Grundſätzen getreu, dieſen Antrag ab. Im J. 1816 ernannte ihn der Pabſt zum Kapellmeiſter an St. Peter, worauf er ſich längere Zeit weigerte, wieder weltliche Muſik zu componiren, bis er endlich dem allgemeinen Drängen nachgab und für Neapel ſeine letzte Oper „il Ciabattino“

ſchrieb. Späterhin beſchäftigte er ſich ausſchließlich mit der Kirchenmuſik und lieferte eine große Menge von Meſſen, Offertorien und anderen Kirchenſtücken, die vielen Beifall fanden und ſehr fließend und eingänglich, aber weniger tief und originell ſein ſollen; gedruckt iſt, ſo viel wir wiſſen, von ihnen Nichts. Hochbejahrt und vom Schlagfluß getroffen, war er längere Zeit ſchon ſchwach und hinfällig, und wollte im Sommer 1837 nach Neapel zurückkehren, von deſſen geſunder Luft er neue Stärkung erwartete und wo er auch ſeine Tage beſchließen wollte; allein in Capua angelangt, wurde er auf's Neue vom Schlage getroffen und ſtarb dort am 16. Juni des genannten Jahres. — Seine komiſchen Opern zeichnen ſich durch eine geſunde Laune und anmuthige Heiterkeit aus, und in beſonders reichem Maße zeigen ſich dieſe Eigenſchaften in den „Cantatrice villane", die auch in Deutſchland häufig gegeben wurden und unendliches Glück machten.

Fiore, Stefano Andrea, zu Mailand gegen Ende des 17. Jahrh. geb., war Kapellmeiſter in Turin, wo er eines glänzenden Rufes genoß und wo ihn Quantz im J. 1726 kennen lernte. Man kennt von ihm: „XII. Sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo"; die Oper „il pentimento generoso" und eine Cantate für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung: Tortorelle imprigionate" etc. — Ein Verwandter von ihm war vielleicht Angelo Maria F., der zu gleicher Zeit mit ihm in Turin lebte und nach Hawkin's Verſicherung einer der geſchickteſten Violoncelliſten ſeiner Zeit war. Roger in Amſterdam hat 1701 von dieſem Angelo Maria F. 16 Violoncell-Solos unter dem Titel: „Trattenimenti da Camera" geſtochen.

Fiorillo, Ignazio, geb. zu Neapel den 11. Mai 1715, machte daſelbſt ſeine Studien unter Leo und Durante und ſchrieb für verſchiedene italieniſche Bühnen Opern. 1752 wurde er als Kapellmeiſter nach Braunſchweig berufen, wo er namentlich durch ſeine Muſiken zu den berühmten Nicolini'ſchen Pantomimen Furore machte. (Einige wollen übrigens einem Violinvirtuoſen Fiorelli die Compoſitionen dieſer Pantomimen zuſchreiben). 1762 ging F. als Kapellmeiſter nach Caſſel, welche Stelle er bis 1780 inne hatte, worauf er wegen Altersſchwäche penſionirt wurde und ſeine letzten Lebenstage auf dem Dorfe Fritzlar bei Caſſel verbrachte. Hier ſtarb er im Juni des Jahres 1787. Auf der Bibliothek zu Caſſel befinden ſich die Manuſcripte von ſeinen für das Theater dieſer Stadt geſchriebenen Opern „Diana ed Endimione", „Artaserse", „Nitetti" und „Andromeda", und ferner von Meſſen, Pſalmen, einem Requiem, 3 Te Deum, 2 Miserere und 2 Magnificat. Von ſeinen in Italien geſchriebenen Opern ſind zu nennen: „Demofoonte", „Mandane", „Artamene", „il Vincitor di se stesso". Endlich componirte er auch die Muſik zu mehreren Balletten und viele einzelne Scenen für die damals berühmte Contr'altiſtin Morelli; in ſeinem Styl bekundet er ſich als einen Nachahmer Haſſe's.

Fiorillo, Federigo, der Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Braunſchweig im J. 1753, legte ſich zuerſt auf das Studium der Mandoline, entſagte aber ſpäter dieſem Inſtrumente und wandte ſich der Violine zu, auf der er Ausgezeichnetes leiſtete. Im J. 1780 machte er eine Reiſe nach Polen und 1783 wurde er als Muſikdirektor in Riga angeſtellt, welchen Poſten er aber nur bis 1785 behielt und dann nach Paris ging, wo er ſich hören ließ und mehrere ſeiner Compoſitionen veröffentlichte. Um

Digitized by Google

1788 verließ er Paris und ging nach London, wo er im J. 1794 zum letzten Male öffentlich auftrat. Von dieſer Zeit an ſcheint er in größter Zurückgezogenheit in London gelebt zu haben, denn man hörte in der Kunſtwelt gar nichts mehr von ihm und erſt im J. 1823 ſah man ihn wieder in Paris, aber als Kranken, der ſich bei dem berühmten Chirurgen Dubois einer Operation unterzog. Bei dieſer Gelegenheit erfreueten ihn mehrere alte Freunde durch die Aufführung einiger ſeiner Compoſitionen in einer Privatgeſellſchaft beim Muſikalienhändler Sieber. Es ſcheint, daß er bald nach ſeiner Rückkehr nach London geſtorben iſt. — Von ſeinen vielen Compoſitionen — Concerte, Streich-Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sonaten für Violine und Klavier und für Klavier allein, Quintetten für Blasinſtrumente, concertirenden Sinfonien u. ſ. w. — hat ſich im Angedenken der Menſchen Nichts erhalten, als ſeine Etüden für Violine, welche auch in der That ſehr ſchätzenswerth ſind und von allen ſich dem Violinſpielen recht und ordentlich Widmenden ſtudirt zu werden verdienen. Vor einigen Jahren iſt eine neue, ſchön ausgeſtattete und vom Concertmeiſter David in Leipzig revidirte Ausgabe derſelben bei Bartholf Senf in Leipzig erſchienen.

Fiorini, Ippolito, um 1540 zu Ferrara geb., zeigte in früher Kindheit ſchon ſo viel Anlagen zur Muſik und ſang namentlich ſo wunderhübſch, daß man ihn l'Angioletto (das Engelchen) nannte. Nachgehends ward er ein ſehr geſchickter Componiſt und beim Herzog Alphons II. von Ferrara als Kapellmeiſter angeſtellt. Er hat mehrere Sammlungen Pſalmen, Motetten, Meſſen und Madrigalen herausgegeben; auch findet man Arbeiten von ihm in der Sammlung: „Il Lauro verde, madrigali a 6 voci, composti da diversi eccellentissimi musici", Venedig 1586 und Antwerpen 1591.

Fiorito, (ital.), wörtlich: geblümt, daher in der Muſik ſo viel wie verziert, figurirt.

Fiorituren, (abgeleitet von fiorito, ſ. vorher), nennt man die Verzierungen im Geſang; Einige brauchen auch wohl das Wort für Coloraturen, (ſ. d.).

Fioroni, Giovanni Andrea, geb. zu Pavia im J. 1704, machte ſeine muſikaliſchen Studien zu Neapel und namentlich bei Leo, deſſen Unterricht er 15 Jahre lang genoſſen haben ſoll. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er zuerſt Kapellmeiſter zu Como, ging aber dann in gleicher Eigenſchaft nach Mailand an den Dom. Seine Meſſen und Vespern für 8 reale Stimmen, ſowie ſeine anderen Kirchenſachen, die man im Archive der Mailänder Kathedrale aufbewahrt, zeugen von ſeiner großen Kunſt. Geſtorben iſt er im J. 1779.

Fis, der durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhete Ton f, oder die ſiebente Saite der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter unſeres modernen Tonſyſtems.

Fiſcher, Anton, geb. zu Augsburg im J. 1782, erhielt muſikaliſchen Unterricht von ſeinem ältern Bruder, welcher an der katholiſchen Kirche der genannten Stadt als Chorregent angeſtellt war. Nach Beendigung ſeiner Studien ging er gegen Ende des verfloſſenen Jahrh. nach Wien, wo es ihm zuerſt kümmerlich genug ging und er eine Choriſtenſtelle am Joſephſtädter Theater annehmen mußte. Im J. 1800 jedoch kam er in eine beſſere Stellung und zwar an das Schikaneder'ſche Theater, wo er untergeordnete Tenorpartieen ſang; zugleich auch fing er an, mit Compoſitions-

Digitized by Google

verſuchen hervorzutreten. Dieſe verſchafften ihm die Stelle eines zweiten Kapellmeiſters am genannten Theater, welches Amt er bis zu ſeinem ſchon im J. 1808 erfolgten Tode verwaltete. F. war ohne Zweifel mit vielem Talent begabt, es fehlte ihm aber alle Selbſtſtändigkeit nnd Originalität und er war in dem Grade bloßer Copiſt Mozart's, Cherubini's, Mehül's u. ſ. w., daß man ihm oftmals wirkliche Plagiate vorwerfen konnte. Vielleicht kann man annehmen, daß er bei längerem Leben auch ſelbſtſtändiger geworden wäre. — Man hat von ihm, außer einigen Gelegenheits-Cantaten, die Opern „Lunara, die Königin des Palmenhains", „die arme Familie", „die Entlarvten", „die Scheidewand", „die Verwandlungen", „das Hausgeſinde", „Swetard's Zauberthal", das Singſpiel auf dem Dache", „die Feſtung an der Elbe", „das Milchmädchen von Perey", „Theſeus und Ariadne"; ferner moderniſirte er die Gretry'ſchen Opern „der Blaubart" und „die beiden Geizigen" und componirte die Muſik zu einer Pantomime „der wohlthätige Genius".

Fiſcher, Chriſtian Friedrich, geb. den 33. October 1698 zu Lübeck, erhielt ſeine Bildung in den Wiſſenſchaften auf dem dortigen Gymnaſium und in der Muſik von dem berühmten Organiſten Schieferdecker, unter deſſen Leitung er ſich ſchon als Tenorſänger und Chorpräfekt auszeichnete. 1725 bezog er die Univerſität Roſtock, um die Rechte zu ſtudiren, folgte jedoch dabei ſeiner Neigung zur Muſik, ſoweit dies nur irgend ſein Hauptſtudium zuließ. Er componirte mehrere ſolenne Meſſen und andere Muſiken, die bei ihren öffentlichen Ausführungen vielen Beifall erhielten, und denen zufolge er mehrfach angeregt wurde, ſein Rechtsſtudium aufzugeben und ſich ganz der Muſik zu widmen. Gleichwohl ging er im J. 1727 nach Halle, um hier ſeine juridiſche Laufbahn zu vollenden, kam aber durch Liſt, ſeines ſchönen Körpers wegen, unter das Militär, das er indeß, nachdem keine der ihm gemachten Verſprechungen in Erfüllung ging, nach drei Vierteljahren ſchon wieder verließ. Beſorgt um ſeinen ferneren Unterhalt kam ihm nun der Ruf als Cantor nach Plön ſehr erwünſcht. Er trat dies Amt 1729 an und verwaltete es mit dem redlichſten Eifer bis 1740, wo er in gleicher Eigenſchaft nach Kiel berufen ward. Hier ſtarb er 1752, nachdem er 1748 auch als Mitglied in die Mitzler'ſche Societät aufgenommen worden war. Mattheſon ſagt in ſeiner Ehrenpforte u. A. von ihm, daß er wegen ſeiner Gelehrſamkeit und gründlichen muſikaliſchen Bildung wohl ein ſchöneres Loos verdient habe, als ihm zu Theil geworden. Und wirklich bezeugen auch die wenigen Werke, welche wir noch von ihm beſitzen, daß dies kein Anſpruch bloßer perſönlicher Zuneigung von Seiten Mattheſon's, ſondern ein Wort der Wahrheit war. Namentlich iſt ſein vierſtimmiges Choralbuch mit ſeiner gelehrten und gut geſchriebenen Vorrede über Choral- und Kirchenmuſik ausgezeichnet; ſeine „zufälligen Gedanken von der Compoſition" ſind leider Manuſcript geblieben und haben ſich nur in Abſchriften in einem kleinen Kreiſe verbreitet, werden aber außerordentlich gerühmt.

Fiſcher, Chryſander, ein Franziskanermönch in München, geb. 1718 und geſt. 1759, wird als guter Orgelſpieler und Kirchencomponiſt gerühmt; mit großem Lobe ſpricht man beſonders von einem Requiem von ſeiner Compoſition, das aber, wie ſeine übrigen Sachen alle, Manuſcript geblieben iſt.

Fiſcher, Ernſt Gottfried, Profeſſor und Lehrer des Geſanges am berliniſchen Gymnaſium zum grauen Kloſter, Mitglied der Königl. Preuß. Akademie der Wiſſen-

Digitized by Google

ſchaften und geſtorben am 4. Februar 1841, hat 1851 ein Werkchen in Berlin herausgegeben „Ueber Geſang und Geſang-Unterricht", das, ſo klein es iſt, einen reichen Schatz geſchichtlicher Kenntniſſe und eine tiefe, geläuterte und dabei ächt praktiſche Kunſtanſicht offenbart. Das iſt der Fall mit allen ſeinen die Muſik betreffenden Abhandlungen, von denen wir ſeine 1824 erſchienenen „Verſuche über die Schwingung geſpannter Saiten, beſonders zur Beſtimmung eines ſicheren Maßſtabes für die Stimmung" und einen Aufſatz „Ueber die Einführung des vierſtimmigen Choralgeſanges in den evangeliſchen Gottesdienſt" (Leipziger allgem. muſ. Zeitung Jahrg. 1817; pag. 5 ff.) anführen. Außerdem ſchrieb er noch mehreres Phyſikaliſche, was natürlich nicht hierher gehört.

Fiſcher, Ferdinand, Hof- und Stadtmuſikus zu Braunſchweig, geb. daſelbſt 1723 und geſtorben 1805, war ein guter Violinſpieler und beliebter Componiſt. Von ſeinen Werken ſind mehrere Violintrio's, 6 neunſtimmige Sinfonien und einige Quartette gedruckt vorhanden. Im J. 1800 erhielt er vom Kaiſer Paul von Rußland eine ſehr ſchöne goldene Tabatière, nebſt huldvollem Handſchreiben für eine Cantate, die er auf deſſen Geburtstag componirt hatte. Am 17. Auguſt 1803 veranſtaltete er noch eine große Inſtrumental-Aufführung, in welchem eine Compoſition von ihm aufgeführt wurde, beſtehend aus mehreren Concerten, Sinfonien, einem Trio, einer Suite für Blasinſtrumente, einer Janitſcharen-Muſik, einer Bataille, einem variirten Choral mit 16 verſchiedenen Rhythmen und einer Intrade für Trompeten und Pauken — Alles in ununterbrochener Folge, ohne irgend eine Generalpauſe! Er ſoll 26 Jahre an dieſer Compoſition gearbeitet haben; die Kunſtrichter waren aber — was man ihnen auch nicht verdenken kann — durchaus nicht erbauet von dieſem ſeltſamen Quodlibet.

Fiſcher, Johann, zuletzt Markgräfl. Schwedt'ſcher Kapellmeiſter, war nach Dem, was Walther und Gerber von ihm erzählen, ein berühmter Violinſpieler und Componiſt ſeiner Zeit. Er wurde um die Mitte des 17. Jahrh. in Schwaben geboren, ſtudirte anfangs die Compoſition bei dem Kapellmeiſter Capricornus in Stuttgart, kam aber ſchon frühzeitig nach Paris und wurde daſelbſt Notiſt bei dem berühmten Lully, was von dem bedeutendſten Einfluß auf ſeine Compoſitionsweiſe war. 1681 war er als Muſikus an der Barfüßerkirche zu Augsburg angeſtellt; von hier ging er 1685 nach Anſpach, wo er Hofmuſikus wurde, und von da nach Kurland. 1701 nahm er die Stelle eines Kapellmeiſters zu Schwerin an; aber auch da verweilte er nur wenige Jahre, bereiſte Dänemark, hielt ſich längere Zeit in Copenhagen auf, ging dann nach Schweden, wo er ebenfalls in der Hauptſtadt Stockholm einige Zeitlang durch Concertgeben ſeinen Unterhalt verdiente. Endlich kehrte er über Stralſund nach Deutſchland zurück und kam nach Schwedt, wo er im 70. Jahre ſeines Lebens ſtarb. Gerber nennt ihn einen genievollen Künſtler, aber leichtſinnigen Menſchen, der auf ſeinen vielen Reiſen nicht ſelten mit Nahrungsſorgen zu kämpfen gehabt habe. Nach ſeinen Werken zu urtheilen muß er ein beſonderer Liebhaber von Umſtimmungen der Geige geweſen ſein, da ſich viele Stellen darin vorfinden, die dieſe nöthig machen, ebenſo auch von der Bratſche, für welche alle ſeine Orcheſtermuſiken bedeutende Solo's enthalten. Es beſtehen ſeine Werke in Tafelmuſiken, Ouver-

Digitized by Google

turen, Tänzen, Madrigalen und anderen Geſängen, ſo wie in Violinſachen, welche zumeiſt Variationen über beliebte Arien ſind.

Fiſcher, Johann Karl Chriſtian, ein in den Wiſſenſchaften ſowohl als beſonders in der Kunſt ſehr thätiger und bemerkenswerther Mann, wurde geb. 1752 und war in ſeinen jüngeren Jahren Schauſpieler, um 1791 ſogar Director der Schweriner Hofſchauſpieler-Geſellſchaft. Gegen 1795 aber entſagte er dieſem Berufe und widmete ſich ausſchließlich den Künſten und Wiſſenſchaften. Ohne beſtimmte Anſtellung wählte er Güſtrow zu ſeinem Aufenthaltsorte, ſchrieb hier die bekannte Mecklenburgiſche Geiſtergeſchichte, jene wahrhaft berühmt gewordenen Schauſpieler-Predigten und mehreres Andere, das ſeinem ſchriftſtelleriſchen Anſehen eine weite Verbreitung verſchaffte; daneben war er als gründlich gebildeter Muſiker nach allen Kräften bemüht, in ſeiner nächſten Umgebung die Kunſt immer mehr in Aufnahme zu bringen, theils durch Lehre, theils durch Beiſpiel als geſchmackvoller Klavier- und Orgelſpieler. 1800 ward er ſogar zum Organiſten an der Pfarrkirche zu Güſtrow gewählt. Mehrere wichtige und muſikaliſche Werke, die er zur Herausgabe vorbereitete, ließ ihn der Tod, der ihn ſchon am 30. September 1807 überraſchte, nicht vollenden.

Fiſcher, Johann Kaspar Ferdinand, Markgräfl. Badiſcher Kapellmeiſter, blühete in der erſten Hälfte des 18. Jahrh. und gehörte unter die erſten Klavierſpieler ſeiner Zeit. Sein Werke, von welchen Gerber ein ziemlich ausführliches Verzeichniß liefert, beſtehen in Liedern, Präludien und Fugen für Orgel („Ariadne Musica" betitelt), Litaneyen, Antiphonien, Pſalmen, Vespern und vielen Parthien für Klavier, deren Sammlung er den „muſikaliſchen Parnaſſus" nannte.

Fiſcher, Johann Chriſtian, einer der größten, wenn nicht der größte Oboiſt des vorigen Jahrh., wurde in Freiburg geboren. Um 1760 war er als erſter Oboiſt in der Churfürſtl. Kapelle zu Dresden angeſtellt; von da machte er 1765 eine große Reiſe zuerſt durch Deutſchland, dann nach Italien und endlich nach England, wo er 1780 als Kammervirtuos in der Kapelle der Königin angeſtellt ward. 1786 beſuchte er noch einmal Deutſchland und auf dieſer Reiſe hörte ihn 1787 zu Berlin Reichardt, der berichtet, daß er (Fiſcher) trotz ſeines europäiſchen Rufes nicht ſehr in Berlin gefiel. 1790 war er wieder in London, wo er am 29. April 1800 ſtarb, eben als er vor der Königl. Familie ein Concert ſeiner Compoſition vortrug. Beſonders werthgeſchätzt wurden von ſeinen Werken die Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; außerdem ſind von ihm gedruckt: gegen 10 größere Oboen-Concerte, 6 Duetten für zwei Flöten, 10 Solo's für Flöte, ein Klavier-Concert und ein Rondo für's Klavier.

Fiſcher, Johann Gottfried, geb. zu Naundorf bei Freiburg am 13. September 1751, beſuchte von 1764 bis 1774 das Gymnaſium zu Freiberg und ſtudirte von 1774 bis 1777 zu Leipzig Theologie und Muſik. Ueberwiegende Neigung für die letztere bewog ihn, 1777 die Stelle eines Organiſten an der Andreaskirche zu Eisleben anzunehmen. 1788 wurde er daſelbſt zum Muſikdirektor und vierten Lehrer am Gymnaſium ernannt. Nach einem 21jährigen Aufenthalte in Eisleben, wo er durch Amtstreue, Redlichkeit und Thätigkeit die allgemeinſte Achtung ſich erworben und durch eine Orgel im Gymnaſium, zu deren Erbauung er mit Uneigennützigkeit

Digitized by Google

den Ertrag einer Anzahl von ihm veranſtalteter Concerte verwandte, ein dauerndes Denkmal ſich geſetzt hatte, kehrte er 1799 nach Freiberg zurück, um hier das Amt eines Muſikdirectors und vierten Lehrers an der Schule zu übernehmen. Dieſe Stellen verwaltete er mit muſterhaftem Eifer bis an ſeinen Tod, der am 7. Septbr. 1821 erfolgte. Mit den ausgezeichnetſten muſikaliſchen Kenntniſſen und Talenten verband er die größte Anſpruchsloſigkeit und Beſcheidenheit, welche ihn auch zurückhielt, ſich dem größern Publikum bekannter zu machen, als es durch einige gedruckte Klavierſachen und Orgelfugen geſchehen konnte. Deſto mehr arbeitete er für ſeinen unmittelbaren Wirkungskreis und für das muſikaliſche Publikum, das ihn zunächſt umgab. Denn außer einer bedeutenden Anzahl größerer und kleinerer Kirchenmuſiken ſind von ihm „das Vater unſer" von Mahlmann, zwei Charfreitags-Oratorien mehrere Pſalmen componirt worden, von denen beſonders die Oratorien vielen Beifall bei competenten Richtern fanden.

Fiſcher, Michael Gotthard, Concertmeiſter, Organiſt an der Predigerkirche und Lehrer des Generalbaſſes und Orgelſpiels am königl. evangeliſchen Schullehrer-Seminar zu Erfurt, wurde am 3. Juni 1773 in Alach, einem Dorfe bei Erfurt, geboren und ſuchte ſich in ſeiner Jugend zum Schullehrer zu bilden, weßhalb er auch ſeit 1784 das Singechor und Schullehrer-Seminar in Erfurt beſuchte. Daneben genoß er ſowohl auf der Orgel, wie auch im Contrapunkt den Unterricht des berühmten Kittel und wurde einer der Lieblingsſchüler dieſes Meiſters. In dieſer gründlichen Schule mit den gediegenſten Kenntniſſen bereichert, erhielt er 1790, nach einem kurzen Aufenthalte in Jena, von dem damaligen Churfürſtl. Mainziſchen Statthalter in Erfurt, Freiherrn von Dalberg, den Ruf als Concertmeiſter an Häßler's Stelle und wurde zugleich als Organiſt an der Barfüßerkirche und Direktor der Winterconcerte angeſtellt. Später erhielt er die einträglichere Stelle eines Organiſten an der Predigerkirche und wirkte ſeit 1816 ſegensreich als Lehrer am Schullehrer-Seminar. Sehr ſchmerzlich war es aber für alle Freunde der Muſik, dieſen trefflichen Orgelſpieler und Muſikdirektor ſeit etwa 1814 mit jedem Jahre heftiger an der Gliedergicht leiden zu ſehen, welche ihn in den letzten Jahren ſeines Lebens völlig unfähig machte, ſein Amt zu verwalten. Endlich erlöſte ihn der Tod von ſeinen Leiden am 12. Januar 1829. Bei ſeinem feierlichen Leichenbegängniß am 14. Januar wurden zwei ſeiner letzten Compoſitionen, welche er ſelber zur Aufführung bei ſeiner Beerdigung gearbeitet und beſtimmt hatte, nämlich der Geſang „Meine Lebenszeit iſt aus" und die Motette „Die richtig vor ſich gewandelt haben" von den Seminariſten geſungen. Seine hinterlaſſenen Werke beſtehen außerdem in 5 Motetten, 4 Arien für Singechöre, dem evangeliſchen Choralmelodienbuche (vierſtimmig ausgeſetzt mit Vor- und Zwiſchenſpielen), mehreren Chorälen (namentlich „Mein Lebenszeit verſtreicht" mit 6 Veränderungen), drei Quartetten für Streichinſtrumente, mehreren Klavierſachen — Sonaten, Rondo's, Variationen, ſehr vielen, (gegen 50) Orgelſtücken, einer großen Sinfonie in C-dur, einem Streichquintett, einem Fagott-Concert, einem dergl. für Oboe oder Clarinette und Fagott, 8 Chorälen mit begleitenden Canons für die Orgel; und 12 Geſängen mit Begleitung des Pianoforte (worunter 6 dreiſtimmige Canons und 6 Lieder).

Fiſcher, Ludwig, der Ahnherr der berühmten Sängerfamilie dieſes Namens,

Digitized by Google

unſtreitig der tüchtigſte und berühmteſte Baſſiſt ſeiner Zeit, wurde 1745 zu Mainz geboren. Seine vortreffliche Baßſtimme verſchaffte ihm frühzeitig eine Stelle in der damaligen Churfürſtl. Kapelle daſelbſt; doch fehlte es ihm hier an Gelegenheit, das von der Natur ihm verliehene außerordentliche Talent weiter auszubilden, und er ging daher nach Mannheim zu dem berühmten Raff, unter deſſen ſorgfältiger Leitung er dann den Geſang förmlich und gründlich ſtudirte. Nachdem er 11 Jahre in Mannheim verweilt hatte, folgte er 1778 dem Theater und der ganzen Churfürſtl. Kapelle nach München, aber in dieſer Zeit waren ſeine Kunſt und ſein Ruf ſchon zu hoch geſtiegen und zu weit verbreitet, die Anträge, welche ihm von verſchiedenen Seiten gemacht wurden, zu glänzend, als daß er länger in ſeiner bisherigen Stellung hätte verweilen können. Er ging zuerſt nach Wien und ſang hier 4 Jahre lang auf dem kaiſerl. Nationaltheater, dann nach Paris, wo er 1783 im Concert spirituel ſolch' große Triumphe feierte, wie dort wohl noch kein Sänger vor ihm, und 1784 nach Italien, wo er an den bedeutendſten Bühnen ſang. Mit Ehre und Gold beladen, kehrte er anfangs des Jahres 1785 nach Deutſchland zurück, wo ihn zuerſt der Fürſt von Thurn und Taxis einige Zeit an ſeinen Hof zu feſſeln wußte. 1788 kam er nach Berlin. Sein Geſang gefiel beſonders dem Könige ſo ſehr, daß ihn derſelbe ſchon im folgenden Jahre wieder dorthin berufen ließ, um in Reichardt's Oper „Brenno" die Hauptrolle zu übernehmen. Gleich nach der erſten Vorſtellung erhielt er den Antrag eines lebenslänglichen Engagements mit 2000 Thalern Gehalt, den er auch annahm. Von Berlin aus machte er nun noch viele Reiſen, z. B. nach Wien, Dresden, London, ſang von 1812 an nur noch ſelten und wurde endlich 1815 förmlich penſionirt. Geſtorben iſt er aber erſt am 10. Juli des Jahres 1825, ein bedeutendes Vermögen hinterlaſſend. Seine Stimme hatte den wunderbaren Umfang vom tiefen D bis zum eingeſtrichenen a und innerhalb deſſelben waren alle Töne von wundervoller Kraft und Sonorität; dabei beſaß er eine ungemeine Kehlfertigkeit und die Fähigkeit, ſein Organ nach allen Richtungen und Schattirungen zu moduliren, war ein vortrefflicher Akteur und hatte die gründlichſten Kenntniſſe und Einſichten in der Kunſt. — Seine Frau, Barbara F., war eine geborene Straßer und vormals auch als Sängerin und Schauſpielerin nicht unberühmt. Sie wurde 1758 zu Mannheim geboren und erhielt den erſten Muſik- und Singunterricht von einem gewiſſen Giorgetti. Ihre theatraliſche Laufbahn begann ſie 1772 als Churpfälzliche Hofſängerin. 1773 ward ſie an den Würtembergiſchen Hof berufen, der damals in Ludwigsburg reſidirte. 1774 kehrte ſie wieder in ihre vorige Stelle zurück, und verblieb in derſelben bis 1779, wo ſie mit der Kapelle und dem Theater nach München ging, hier ſich mit Fiſcher verheirathete und von nun an immer mit dieſem zuſammen lebte. 1789 befiel ſie eine hartnäckige Bruſtkrankheit, welche Urſache ward, daß ſie 1790 das Theater ganz verlaſſen mußte; nur in der Berliner Singakademie ſang ſie zuweilen noch.

Fiſcher, Joſeph, der Sohn der Vorhergehenden, geb. 1780 in Wien, erhielt eine ſorgfältige Erziehung, und als der Vater eine ſchöne Sopranſtimme und überhaupt viel Talent zur Muſik bei ihm bemerkte, war der Entſchluß, ihn gleichfalls der Bühne zu widmen, bald gefaßt. Im Geſange unterrichteten ihn Vater und Mutter dann erhielt er überall, wo ſeine Eltern ſich auf ihren ſpätern Reiſen aufhielten, von

Digitized by Google

den anerkannt beſten Meiſtern Unterricht in Sprachen, in der Compoſition und überhaupt in Künſten und Wiſſenſchaften. Ungeachtet der ſchnellen Mutation ſeiner Stimme, welche ſchon in ſeinem 16. Jahre erfolgte und zur ſchönſten hohen Baßſtimme führte, durfte er doch nach dem Willen ſeines Vater erſt einige Jahre ſpäter die Bühne betreten und vielleicht hat er es dieſer weiſen Schonung ſeiner Jugendſtimme zu danken, daß er ſpäter Anſtrengungen, denen jeder andere Sänger unterlegen wäre, mit Leichtigkeit überwand und ohne Schaden ertrug. Sein erſtes Auftreten auf der Bühne (in Concerten hatte er ſchon öfter zu Berlin geſungen) fällt in das Jahr 1801, wo er zu Mannheim als erſter Baſſiſt engagirt ward. 1804 folgte er einem Rufe nach Stuttgart, wo er zugleich die Regie der Oper beſorgte, blieb aber nur zwei Jahre hier und trat dann eine große Wanderung an. Er ging nach Frankreich, dann zurück nach Deutſchland, welches er ganz bereiſ'te und wo er ſich in den bedeutendern Städten, z. B. Stuttgart, München, Berlin längere Zeit aufhielt. Darauf begab er ſich nach Italien, wo er dann den größten Theil ſeines Künſtlerlebens zubrachte und ſowohl durch ſeinen Geſang, wie durch Theater-Unternehmungen viel Ruhm und Geld erwarb. Zuletzt war er Impreſſario des Theaters zu Palermo, zog ſich dann von allen Geſchäften zurück und lebte mit ſeiner Frau, einer ehemaligen Gräfin von Ottweiler und natürlichen Tochter des Fürſten von Pfalz-Zweibrücken, die er ſchon 1802 in Mannheim kennen gelernt hatte, als Particulier in genannter Stadt (noch zu Ende der 30er Jahre). — Manche wollen F. als Sänger noch über ſeinen großen Vater ſtellen und in der That hatte er ein ganz wundervolles Talent, das auch auf eine vortreffliche Weiſe ausgebildet war; als Menſch jedoch ſtand er jedenfalls unter ſeinem Vater und es werden in der Theaterwelt viele Züge erzählt, die ſeinem Charakter nicht grade zur Ehre gereichen. Zu bemerken iſt noch, daß F. ſich auch als Componiſt in anſprechenden Liedern und Geſängen (meiſt für eine Baßſtimme) gezeigt hat, von denen ungefähr 10 bis 12 Hefte im Druck erſchienen ſind. — Seine Pflegetochter Anna, die wirkliche Tochter des ehemaligen Hofſchauſpielers und Regiſſeurs Miedke in Stuttgart, welche er 1806 ſchon als $1\frac{1}{2}$jähriges Kind adoptirte und mit Liebe und Fleiß in ſeiner Kunſt erzog, ſang u. A. 1827 in Paris, aber mit wenig Erfolg, ging aber dann nach Italien, wo ſie beſſern Succeß hatte und war Mitte der 30er Jahre in Cadix, wo ſie unter dem Namen Fiſcher-Maraffa glänzte. — F's. älteſte Schweſter, welche 1782 geb. wurde und nach ihrer Verheirathung den Namen Fiſcher-Vernier annahm, hatte ebenfalls früher als dramatiſche Sängerin Ruf, leitete aber ſpäter (in der Mitte der 30er Jahre) eine Singſchule für Mädchen in Wien. Eben ſo war ſeine zweite Schweſter, Wilhelmine, eine Sängerin von Ruf und lebte 1835 als Gattin des Freiherrn von Welden auf einem Gute desſelben bei Stuttgart.

Fiſcher, Johann Georg, um 1630 geb., war erſt Conrector in Clausthal, ging aber von da im Jahre 1674 als Cantor nach Göttingen, und ſtarb daſelbſt im Auguſt des Jahres 1684. Man hat von ihm ein Werk über Vokal-Muſik unter dem Titel „Manuductio latina-germanica ad musicam vocalem", Göttingen 1680.

Fiſcher, Matthias, geb. den 26. Novbr. 1763 zu Ried im bairiſchen Oberdonau-Kreiſe, trat in ſeinem 10. Jahre als Chorknabe in das Kloſter des heil. Kreuzes zu Augsburg, machte daſelbſt ſeine ferneren wiſſenſchaftlichen und muſikaliſchen Studien und

nahm auch im J. 1783 daſelbſt das Mönchskleid. Später wurde er Organiſt ſeines Kloſters und endlich Muſikdirector an der St. Georg'skirche (im J. 1810). Sein Orgelſpiel wird als vortrefflich gerühmt, eben ſo haben ſeine Kirchencompoſitionen in Baiern vielen Beifall gefunden.

Fiſcher, Vitus, Magiſter und Präceptor zu Gaildorf in Franken, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert und hat u. A. die Melodien zu Joh. Heinr. Caliſius „andächtiger Haus-Kirche, oder Aufmunterung zur Gottſeligkeit," Nürnberg 1676) verfertigt.

Fiſcher, Zacharias, geb. zu Würzburg am 5. November 1730 und geſt. daſelbſt am 27. Novbr. 1812, war ein berühmter Geigenmacher, deſſen Inſtrumente den italieniſchen und tyroler kaum nachſtehen ſollen und die deshalb auch ſehr gut bezahlt werden.

Fiſcher-Achten, Caroline, eine berühmte deutſche Sängerin, geb. um 1806 in Wien, erhielt ihre erſte Geſangs- und Muſikbildung in Stockerau bei Wien, wo ihr Vater (Achten) als Militärbeamter ſtationirt war, und ſtudirte weiter in Wien, wo ſie im J. 1827 zum erſten Male als Roſa im „blinden Harfner" auftrat. 1830 war ſie in Paris bei der deutſchen Oper engagirt und war damals ſchon mit dem Sänger Friedrich Fiſcher verheirathet; ſie hatte in der franzöſiſchen Hauptſtadt anfangs Erfolg, wurde aber dann durch die Schröder-Devrient, welche nachher ankam, verdunkelt. 1831 ſang ſie in Peſth und das Jahr darauf ging ſie über Linz, Stuttgart, Carlsruhe nach Frankfurt a/M.; wo ſie auf längere Zeit nebſt ihrem Manne engagirt wurde. Von Frankfurt aus kam ſie nach Braunſchweig, wo ſie bis vor einigen Jahren noch ſang. — Ihre Stimme war ſehr ſchön und kräftig, doch fehlte ihr Biegſamkeit und Geſchmeidigkeit in der Coloratur, ſo viele Mühe ſich auch Lehrer wie Röckel, Demmer, Gottdank und Ciccimara gaben, ihr dieſe Eigenſchaften beizubringen; als vorzugsweiſe dramatiſche Sängerin war ſie von großer Bedeutung.

Fiſcher-Schwarzböck, Beatrix, geb. den 6. Februar 1809 zu Temesvar in Ungarn. Ihr Vater, Namens Macher, Hausoffiziant bei dem Erzherzog Ferdinand von Eſte, ſtarb, als ſie erſt 2 Jahr alt war. Ein Jahr darauf verheirathete ſich ihre Mutter mit dem Chordirector und Opernregiſſeur am Theater an der Wien, Ludwig Schwarzböck, und Beatrix ſelbſt wurde ſchon von Jugend an zur Bühne beſtimmt. Sie trat anfangs in den Chor ein, ging dann zum Schauſpiel über und machte 1823 ihren erſten theatraliſchen Verſuch als Käthchen von Heilbronn. Dieſer fiel ſo gut aus, daß Mlle. Schwarzböck, wie ſie ſich nach ihrem Stiefvater nannte, im J. 1824 beim Theater an der Wien engagirt wurde. Durch einen Zufall war man auf ihre ſchöne Stimme aufmerkſam geworden, und als es einſt in der Operette „die Ochſenmenuett" an einer Sängerin fehlte, übernahm ſie aus Gefälligkeit die Partie derſelben. Der Erfolg war ein ſo günſtiger, daß ſie ſich von da an mehr mit dem Geſang beſchäftigte und, nachdem ſie noch einmal im J. 1825 als Emmeline in der Schweizerfamilie mit Beifall aufgetreten war, ſich ganz der Oper widmete. In genanntem Jahre verheirathete ſie ſich mit dem Schauſpieler Carl Fiſcher und machte mit dieſem, als bald darauf das Theater an der Wien geſchloſſen wurde, ihre erſte Kunſtreiſe nach Prag, Teplitz und Leipzig. Von Leipzig ging ſie auf Gaſtrollen nach Peſth und Preßburg, wurde 1826 in Brünn und 1827 am Kärnthnerthor-Theater in Wien en-

Digitized by Google

gagirt, an welchem letztern aber sie wenig beschäftigt wurde und nur eine unbedeutende Rolle spielte. Daran war wohl vielleicht schuld, daß ihre Ausbildung noch Manches zu wünschen übrig ließ, wie sie denn überhaupt erst in Aachen, wohin sie von Bethmann berufen wurde, unter der Leitung des bekannten Gesanglehrers Röckel umfassendere und tiefere Gesangsstudien zu machen begann, während sie bis dahin wohl nur durch die Schönheit ihres Materials und durch ihre natürliche Begabung gefallen hatte. Von Aachen aus ging sie in den Jahren 1829 und 1830 nach Paris und wirkte dort mit Erfolg an der deutschen Oper, und im J. 1831 wurde sie in Carlsruhe engagirt, welches Engagement im J. 1835 in ein lebenslängliches verwandelt wurde. Auf allen ihren Gastspielreisen, die sie von Carlsruhe aus nach den bedeutendsten Städten Deutschlands und auch nach England machte, erwarb sie sich als Sängerin von ächter dramatischer Begabung reiche Anerkennung.

Fischietti, (spr. Fiskietti), Domenico, geb. zu Neapel im J. 1729, machte sein Studium auf dem Conservatorium di Sto. Onofrio daselbst, und ging 1766 nach Dresden, wo er als Kirchencompositeur angestellt wurde. Von da wurde er nach Salzburg berufen, um die Direction der erzbischöfl. Kapelle zu übernehmen. Er lebte noch im J. 1810. Von seinen Opern sind anzuführen: Solimane, Lo Speziale, la Ritorna di Londra, il signor Dottore, il Siface, il Mercato di Malmantile, la Molinara, welche er zumeist noch in Italien geschrieben hat.

Fischhof, Joseph, Professor des Klaviers am Conservatorium der Musik zu Wien, geb. zu Butschowitz in Mähren im Jahre 1804, erhielt in seinem siebenten Jahre die erste musikalische Anleitung, und als er von 1813—19 das Gymnasium zu Brünn besuchte, genoß er noch ferner den Unterricht eines gewissen Jahelka und des Kapellmeisters Rieger im Klavierspiel. Nachdem er seinen Gymnasialcursus durchgemacht hatte, schickte ihn sein Vater nach Wien, wo er Medicin studiren sollte. Durch seine vortrefflichen musikalischen Anlagen gewann er sich in Constantin von Gyika einen Gönner, der ihn auf seine Kosten dem Componisten und Klavierspieler Anton Halm zum Unterrichte übergab; später genoß er auch Ignaz von Seyfried's Unterweisung in der Composition. Mit der Zeit, als er in seinen medicinischen Studien vorrückte, wurde er der Musik etwas entzogen, namentlich mußte er es unterlassen als Klavierspieler öffentlich aufzutreten, wie er bis dahin doch schon mit großem Beifall gethan hatte. Erst als im J. 1827 sein Vater plötzlich gestorben war, beschloß er, sich ganz und ausschließlich der Musik zuzuwenden und wurde bald einer der gesuchtesten Klavierlehrer Wien's. 1833 erhielt er seine obenerwähnte Stelle am Conservatorium, in der er noch jetzt mit Auszeichnung wirkt. — Sein Spiel wird äußerst fertig und gefühlvoll genannt und von seiner gediegenen wissenschaftlich-musikalischen Bildung geben mehrere Aufsätze in musikalischen Blättern Zeugniß. — Componirt hat er Polonaisen und andere Tänze, Rondos, Fantasien, Variationen, Märsche für Pianoforte, Variationen für Flöte mit Quartett- oder Pianofortebegleitung, Variationen für Flöte und Guitarre, ein Streichquartett, Lieder und Gesänge.

Fis-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, welche das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte F (also Fis) zum Grundton hat und außerdem zur Herstellung ihrer diatonischen Scala nach der Erhöhung der Töne c, g, d, a und e bedarf. Fis-Dur hat daher als äußerliches Kennzeichen 6 Kreuze

Digitized by Google

Vorzeichnung vor f, c, g, d, a und e welche demnach fis, cis, gis, dis, aïs, und eïs heißen.

Fisfis, oder beſſer fisis iſt der doppelt oder um zwei halbe Töne vermöge eines Doppelkreuzes erhöhete Ton f, welcher in unſerm temperirten Tonſyſtem mit dem Ton g gleichklingt und von dieſem nur enharmoniſch verſchieden iſt.

Fiſher, (ſpr. Fiſcher) John Abraham, Doctor der Muſik, geb. zu London im Jahre 1744, zeichnete ſich als Violinvirtuoſe aus und machte als ſolcher in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine große Reiſe durch Frankreich, Deutſchland und Dänemark, überall vielen Beifall erndtend. Von ſeinen Compoſitionen ſind anzuführen: die Opern „Monster of the wood" und „Sylph," 9 Klavierconcerte, 4 Oboen-Concerte, Solos für Violine, Divertiſſements für 2 Flöten, Streichtrio's, Geſänge. Geſtorben iſt er zu Anfange unſres Jahrhunderts.

Fiſmann, Franz, geb. zu Altſedlitz in Böhmen im Jahre 1722, machte ſeine erſten wiſſenſchaftlichen und muſikaliſchen Studien zu Prag und trat dann im Jahre 1742 daſelbſt in's Kloſter der barmherzigen Brüder, wo er ſich noch ferner in der Compoſition unter den Kapellmeiſtern Seuthe und Tuma und zum trefflichen Violinſpieler ausbildete. Als ſolcher zeigte er ſich in Wien, wo er ſich vor dem kaiſerlichen Hofe hören ließ und ſpäter auch in Italien, wohin er in Geſchäften ſeines Ortens gereiſ't war, nachdem man ihm zum Superior eines Kloſters in Wien ernannt hatte. Als er noch in Prag war, fungirte er in ſeinem Kloſter als Kapellmeiſter und ſchrieb für daſſelbe eine Menge Kirchenmuſiken. Geſtorben iſt er am 15. Juni 1774. Seine Sachen befinden ſich als Manuſcript in Prag und Wien.

Fis-Moll, eine der 24 Tonarten unſres modernen Tonſyſtems, in deren Tonleiter, um dieſe der Natur der Molltonarten gemäß zu bilden, die Töne f, c und g durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht und in fis, cis und gis verwandelt werden. Den Namen Fis-Moll hat die Tonart daher, weil ſie in ihrer Tonleiter von dem Tone fis als Tonica (Grundton) ausgeht. Als Parallel-Tonart ſteht ſie der Tonart A-dur gegenüber.

Fiſtel, oder **Falſet**, ſ. Kopfſtimme.

Fiſtŭla, (lat.) eine Röhre; daher in der Muſik — Pfeife; kommt häufig mit Beiwörtern als Name der Orgelregiſter vor, z. B.: Fistula largior — Flageolet; F. militaris — Feldpfeife; F. minima — Flageolet; F pastoralis — Hirtenpfeife, Schalmey; F rurestris — Bauernpfeife; F. vulgaris — Blockflöte; F. helvetica — Schweizerflöte, Querpfeife; F. panis — Syrinx.

Flaccia, (ſpr. Flatſcha), Matteo, ein italieniſcher Componiſt, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und zu Venedig im Jahre 1568 vier- und fünfſtimmige Madrigalen herausgegeben hat.

Flaccomio, Giovanni Pietro, ein Prieſter, geb. zu Milazzo in Sicilien, war zuerſt Kapellmeiſter des Königs Philipp III. von Spanien und wurde nachher Almoſenier des Herzogs von Savoyen. Geſtorben iſt er zu Turin im Jahre 1617 und hat eine Sammlung ſeiner Kirchencompoſitionen drucken laſſen, welche den Titel führt: Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperae, missae, sacraeque cantiones in nativitate Beat. Mariae Virg. aliarumque virginum festivitatibus decantandae continentur.

Digitized by Google

Flaccus, des Claudius Sohn, ein Tonkünstler des alten Roms, von dem sich nur die eine Nachricht noch vorfindet, daß er zu den Comödien des Terenz die Flöten-Musik verfaßt habe.

Flachfeld, s. Feld.

Flachflöte ist eine sehr angenehm klingende 8-, 4- oder 2füßige Orgel-Manualstimme, deren Pfeifen, von Metall verfertigt, ein breites Labium und einen hohen Aufschnitt haben. Dieselben sind conisch gestaltet, denn sie laufen nach oben hin etwas verjüngt aus, weshalb die F. oft auch mit Spitzflöte, so wie mit Spillflöte verwechselt worden ist. Ihr sanfter Ton ist ein wenig flach, schwächer als Gemshorn und stärker als Blockflöte; letzterer Stimme kommt sie ziemlich nahe, weshalb sie auch öfter mit dieser verwechselt worden ist.

Fladdern, besser **Flattern**, s. Blarren, mit dem es dieselbe Bedeutung hat.

Fladt, Anton, ein berühmter Oboe-Virtuos, geb. zu Mannheim im J. 1775, bildete sich auf seinem Instrumente unter der Leitung des berühmten Ramm und wurde schon 1790, nach dem Tode Lebrun's, in der Münchner Kapelle als Kammermusikus angestellt. Im Jahre 1793 unternahm er seine erste Kunstreise, spielte in Regensburg und Wien mit größtem Erfolge und ging über Gratz, Laibach und Klagenfurth nach Italien, wo er in den bedeutendsten Städten concertirte und überall Enthusiasmus erregte. 1798 ging er nach London, wo er in den Hofconcerten so gefiel, daß ihn der Prinz von Wales (nachheriger König Georg IV.) unter sehr vortheilhaften Bedingungen in seine Dienste nehmen wollte; er lehnte aber den Antrag ab und ging nach München zurück, von wo aus er bis in's Jahr 1810 noch verschiedene Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn und Frankreich machte. Von ungefähr 1830 an gab er das Concertspielen auf und wirkte nur noch im Orchester. Ob er noch lebt, vermögen wir nicht anzugeben.

Flageolet, (spr. Flascholet), ist 1) eine kleine Flöte à bec (s. d.), meist aus Elfenbein gedrechselt, und das kleinste aller Flöteninstrumente, welches heutzutage zumeist zum Abrichten von Singvögeln gebraucht wird, d. h. auf den man diesen Thieren so lange gewisse Melodien vorpfeift, bis sie dieselben inne haben und nachzupfeifen vermögen. Das Alter des Fl. geht hinauf bis Ende des 16. Jahrh., wo es, wie auch später noch als Concertinstrument angewendet wurde. Nach Burney soll ein Sieur Juvigny (1580) sein Erfinder gewesen sein. 1802 erfand der Instrumentenmacher William Bainbridge zu London eine neue, oder eigentlich nur verbesserte Art von F., dessen Tonfarbe sich unmittelbar an die der Flöte anschloß und auf dem man vermittels Klappen aus allen Tonarten bequem und rein blasen konnte; doch hat man dem Instrument auch in dieser Gestalt nur eine vorübergehende Aufmerksamkeit geschenkt. — 2) versteht man unter F. im Deutschen (in älterer Zeit wohl auch Flaschenet oder Flaschinet genannt), jene eigenthümliche Behandlungsweise der Geigeninstrumente, kraft welcher mittels eines besondern Fingersatzes und Fingeraufsatzes Töne hervorgebracht werden, welche dem Tone des obengenannten Instrumentes ähnlich sind. Diese Töne nennt man Flageolettöne, Harmonika-Töne (weil sie auch mit dem Ton einer Harmonika einige Aehnlichkeit haben), franz. Sons harmoniques (spr. song harmonik'), ital. Suoni armonichi (spr. armoniki), Flautini. Sie entstehen, wenn man die Saiten

Digitized by Google

mit dem Finger der linken Hand ganz leicht berührt, ſo daß man ſie in ihrer Länge theilt, ohne daß der Druck der Finger ſtark genug iſt, ſie mit dem Griffbrett in Berührung zu bringen, wie bei den gewöhnlichen Tönen; der Bogenſtrich muß dabei in einem durchaus gleichen und ſcharfen Zuge geſchehen. Es giebt natürliche und künſtliche Flageolettöne. Die erſteren entſtehen, wenn man gewiſſe Punkte der leeren Saiten leicht berührt; ſo entſteht z. B. wenn man auf der E-Saite den Punkt $\bar{\bar{a}}$ berührt, das E der viergeſtrichenen Octave; wenn man auf der G-Saite den Punkt des h unter der Linie berührt, das zweigeſtrichene h, u. ſ. w. Die künſtlichen Flageolettöne erhält man, wenn der erſte Finger ſtark auf einen Punkt der Saite aufgedrückt wird und die anderen dieſe nur (wiederum auf einem andern Punkt) leicht berühren. So giebt die leichtberührte Octave eines feſtaufgeſetzten Tones deren Einklang, die Quinte ihre höhere Octave, die Quarte ihre höhere Duodecime, die große Terz ihre höhere Doppeloctave, die kleine Terz ihre höhere Septdecime, die große Sexte ihre höhere Duodecime. (Ausführlicheres über die Erzeugung und Behandlung der Flageolettöne ſiehe in verſchiedenen Violinſchulen und in Berlioz's „Traité d'instrumentation"). In den Notenſtimmen bezeichnete man früher die Stellen, welche mit Flageolettönen geſpielt werden ſollten, mit den darüber geſetzten Worten Flautino oder Sons harmoniques und zog überdies noch über die ganze Stelle eine gebrochene Linie; wenn die Stelle vorüber war und die gewöhnlichen Töne wieder eintreten ſollten, zeigte man dies durch die Worte luogo, loco oder ordinaire an. Jetzt ſchreibt man deutlich den berührten Ton und ſeine Flageoletwirkung hin und bedient ſich dabei Noten von verſchiedener, unterſcheidbarer Geſtalt. — Auf die Benutzung der Flageolettöne ſoll zuerſt der Violinſpieler Domenico Ferrari gekommen ſein; indeſſen ſcheint das Spielen in Flageolettönen ſchon früher dageweſen und durch Genannten nur weiter ausgebildet worden zu ſein. Die höchſte Stufe ſeiner Ausbildung hat es aber durch Paganini erreicht, der fabelhafte Effekte damit erzielte und ganze Sätze in ziemlich ſchnellem Tempo in Flageolettönen ſpielte, was vor ihm unerhört war, da man die Flageolettöne nur ſehr ſpärlich und in langſamem Zeitmaaß anbrachte. — 3) iſt Flageolet als Orgelſtimme, wo es auch Flaſchenet, Flasnet, Fistula minima, Fistula largior und Vogelpfeife heißt; eine offene Manual- und Labialſtimme, deren Pfeifen cylinderförmig, aus feinſtem engliſchen Zinn gearbeitet werden und durch deren Ton der Klang der oben beſchriebenen kleinen Flöte nachgeahmt werden ſoll. Deshalb haben auch die Pfeifen eine möglichſt enge Menſur und einen ſehr niedrigen Aufſchnitt. Ihrer Natur nach ſollte ſie nur zu 1′ disponirt werden; gewöhnlich aber findet man ſie zu 2′ und ſogar zuweilen zu 4′ und 8′.

Flaſchenet, (auch **Flaſchinett**) und **Flasnet**, ſ. vorherg. Art.

Flaſchenorgel, ein Taſteninſtrument von dem Umfange von Contra-F bis chromatiſch hinauf zum viergeſtrichenen c, welches aber weder durch Saiten, noch durch eigentliche Pfeifen, oder durch Reibung u. ſ. w. ſeinen Ton hervorbringt, ſondern durch eine Art Flaſchen, deren Oeffnung durch einen Windſtrom berührt wird, wodurch wir ja ſchon auf jeder gewöhnlichen Flaſche unter Umſtänden Töne hervorzubringen vermögen, und woher denn auch der Name des Inſtrumentes rührt. Die Flaſchen, deren jede natürlich nur einen Ton hat, und woher denn auch eben ſo viele Flaſchen im Inſtrumente vorhanden ſein müſſen, als dieſes Töne und Taſten hat, ſind im untern

Digitized by Google

Raume des, in ſeinem Aeußern einem Schranke gleichenden Inſtrumentes angebracht, und nehmen, wie die Orgelpfeifen nach Verhältniß der Tonhöhe an Weite und Größe ab. Vor den Oeffnungen der Flaſchen her liegt ein Windkanal mit Löchern, deren jedes einer Flaſchenöffnung gegenüber ſteht und durch ein Ventil, das mit der Taſte in Verbindung ſteht, verſchloſſen iſt. Wird nun eine Taſte niedergedrückt, ſo öffnet ſich deren Ventil und ein Luftſtrom dringt aus deſſen Oeffnung über die Flaſche her, wodurch dann ein Ton erzeugt wird, welcher dem ähnlich iſt, der entſteht, wenn wir auf Schlüſſelröhren oder dergl. blaſen. Der nöthige Wind wird durch zwei kleine Faltenbälge (einen Blas- und einen Schöpfbalg) erzeugt, die durch einen Tritt unten am Kaſten des Inſtruments von dem Spieler ſelbſt in Bewegung geſetzt werden. Es leuchtet ein, daß ein auf ſolche Weiſe conſtruirtes Inſtrument mit mancherlei Fehlern behaftet ſein muß, und darf daher auch nicht befremden, wenn das Inſtrument keine weitere Verbreitung erlebte. Der Erfinder indeß verdient doch inſofern alle Achtung, als er blind, und damals (1816), wo er das Inſtrument verfertigte, erſt 22 Jahre alt war. Sein Name iſt Wilhelm Engel und er lebt zu Berlin.

Flasca, Joſeph Ignaz, ein ausgezeichneter Oboiſt ſeiner Zeit, geb. zu Opoczna in Böhmen den 20. Juli 1706. Nachdem er bei den Jeſuiten in Gitſchin ſeine Studien vollendet hatte, ging er nach Prag, um dort einen Curſus der Philoſophie durchzumachen, worauf er dann als Oboiſt in die Muſik eines Regiments eintrat, deſſen Muſikmeiſter er ſeiner tüchtigen Kenntniſſe wegen auch ſpäter wurde. Nach einigen Jahren zog er ſich indeß vom Militär zurück und wurde in Prag an der Metropolitankirche angeſtellt. Geſtorben iſt er in genannter Stadt am 24. Decbr. 1772. Er hat Concerte für Oboe und viele Stücke für Harmoniemuſik geſchrieben, von denen aber Nichts gedruckt iſt.

Flattergrob, eine alte Benennung des kleinen c auf der Trompete.

Flautando, (ital.) — flötend, flötenartig; kommt ſelten vor, und nur im Stimmen für Bogeninſtrumente, wo es anzeigt, daß ſo viel als möglich der ſanfte Ton der Flöte nachgeahmt werden ſoll. Dies geſchieht dann dadurch, daß man den Bogen beim Streichen viel weiter als gewöhnlich vom Stege entfernt und die Saiten ganz nahe am Griffbrette, oder gar über demſelben anſtreicht. Je weiter vom Stege nämlich die Saite berührt wird, deſto leichter iſt ſie in Vibration zu ſetzen, und deſto mehr Spielraum haben ihre Schwingungen, was immer, beſonders aber auch deswegen, weil die Vibration der Saiten ſich nicht ſo unmittelbar, als wenn dieſe nahe am Stege angeſtrichen werden, dem Reſonanzboden mittheilen kann, einen viel ſanftern und weichern Ton nothwendig zur Folge haben muß. Der letzte Grund, die weniger unmittelbare Fortpflanzung der Vibration der Saite auf den Reſonanzboden, bewirkt denn aber auch, daß wenn die Saite zu weit vom Stege entfernt angeſtrichen wird, faſt gar kein Ton mehr zum Vorſchein kommt, wenigſtens kein angenehmer und klangvoller, weil dann nur die Seite für ſich und nicht der Körper des Inſtrumentes und die darin enthaltene Luft mitklingt.

Flautbaß, eine 8-, zuweilen 16füßige eng menſurirte gedeckte Flötenſtimme im Pedale einer Orgel, welche hauptſächlich zur Begleitung ſanfter Manualſtimmen gebraucht wird. Ihre Pfeifen werden niemals aus Metall, ſondern immer aus hartem Holz verfertigt.

Flautino, (ital.), bezeichnet als Diminutivum von Flauto sowohl eine kleine Gattung der Flöte oder Flöte à bec, als auch dasselbe, was Flageolet (s. d.).

Flauto und Flauto traverso, der ital. Name der Flöte (s. d.). — Querflöte, Querpfeife. In der Orgelbauersprache sind die Wörter Flauto, Flet, Fletna, Flöte, Flöthe, Flut, Flute generelle Benennungen aller 8- und 4füßigen lieblich klingenden Labialstimmen. Dieselben werden in verschiedene Arten eingetheilt, welche sodann einen Beinamen erhalten, der entweder von einem Instrumente, dem sie gleichklingen sollen, oder von ihren Eigenschaften entnommen ist, und der sie unter sich wieder von einander unterscheidet. Man theilt sie ein in offene, halb- und ganzgedeckte, in aufrechte und umgekehrte conische Stimmen. In der Regel werden sie nur für Manuale, in großen Orgeln aber mitunter auch für's Pedal disponirt, wo sie dann Flötenbässe heißen, (in England Recorder genannt). Ihre sanften zarten Töne machen einen schönen Effekt; Sachverständige aber benutzen sie nicht zum vollen Werke, da sie zur Hebung desselben wenig oder gar nicht wirken können, nur unnützer Weise Wind rauben und unter Umständen wohl gar veranlassen, daß das Ganze unrein (verstimmt) klingt. Zu großen Orgeln disponire man, wenn Geld und Raum vorhanden sind, in jedem Manuale mehrere 8- und einige 4füßige Flöten, sie geben dem Organisten Mannigfaltigkeit zu sanften Vorspielen und sind sehr verwendbar zur Begleitung eines schwachen Gemeindegesanges. — Wir nennen hier die üblicheren dieser Flötenstimmen: Flauto amabile, hieß in älteren Zeiten jede sanft und lieblich klingende Orgelstimme, gleichviel ob sie offen oder gedeckt war; Fl. cuspida, s. Cuspida; Flûte douce, s. Blockflöte und Flöte à bec; Flauto dulcis oder dolce, s. Dolzflöte; Fl. major, eine gewöhnliche offene Manualflötenstimme von 8′, deren Pfeifen von Holz verfertigt und weit mensurirt werden. Als Pedalstimme ist sie von 16′; Fl. minor, die vorher beschriebene Stimme, nur daß sie im Manual zu 4′ und im Pedal zu 8′ gestellt wird. — Fl. traverso, auch Fl. traversière, Flute transfieri, Flute allemande, Fl. d'Allemagne, deutsche Querflöte genannt, statt Flauto oft auch Flet, Flöt, Fletna geschrieben, ist eine offene Manual-Flötenstimme, die dem Tone der Flöte gleichklingen soll. Dies zu erreichen, wurde sie von den Orgelbauern schon sehr verschiedenartig construirt und aus verschiedenen Metall- und Holzmassen verfertigt, von denen Birnbaum bis jetzt fast allgemein den Vorzug behielt. Ihre Pfeifen erhalten theils Labien, theils werden sie so gemacht, daß der Wind sie von der Seite über ein Mundloch (wie bei der Flöte) anbläst, die Labialpfeifen haben jedoch bis jetzt den Vorzug behalten. Ihrer Natur nach muß die Fl. trav. nur zu 8′ und von c̄ an für den Discant disponirt werden; allein man findet sie auch hier und da zu 4′ und 16′. Zu 16′ im Pedal heißt sie Traversenbaß. Da sie einen scharfen Ton haben muß, so ist es nöthig, ihren Pfeifen ziemlich viel, doch nicht zu starken Windzufluß und einen niedrigen Aufschnitt zu geben.

Flauto dolce, s. Dolzflöte (Orgelstimme) und Flöte à bec.

Flautöne, (ital.) wörtlich: eine große Flöte, s. Dolzflöte und Flötenbaß.

Flauto piccolo, (deutsch; kleine Flöte) ist der Name der Octavflöte, s. Flöte.

Flavianus, Patriarch zu Antiochien, starb 404 nach Chr. und ist für den Musiker insofern merkwürdig, als er mit Diodorus zuerst die Sitte einführte, daß die Psalmen von zwei Chören wechselsweise gesungen wurden.

Digitized by Google

Flecha, Matthäus, ein ſpaniſcher Carmelitermönch und Componiſt, geb. zu Prades in Catalonien, war Kapellmeiſter Karl's V. und lebte als ſolcher eine Zeitlang in Ungarn, von wo er aber 1599 in ſein Vaterland zurückkehrte und hier in der Benediktiner-Abtey zu Solſona, einer Stadt in Catalonien, am 20. Februar 1604 ſein Leben beſchloß. Als Compoſitionen von ihm ſind bekannt: „Libro de musica de punto", Prag 1581, und „Divinarum completarum Psalmi, lectio brevis, salve regina, aum aliquibus motettis", Prag 1581.

Fléché, (ſpr. Fleſcheh), J. A., (nicht de la Flèche, wie Gerber ſchreibt), ein geſchickter Muſikdilettant, geb. zu Marſeille den 23. April 1779. Er kam während des Conſulats nach Paris und wurde bei Hieronymus Napoleon Sekretär; ſpäter, als dieſer König von Weſtphalen wurde, folgte F. ihm als Kammerherr nach Caſſel. 1811 ſchrieb er für das Hoftheater daſelbſt die Oper „le Troubadour" und eine Cantate „l'Amour paternel". Außerdem kennt man von ihm Variationen, Fantaſien für Pianoforte, Variationen für Violine und viele Romanzen.

Flechſen, Roßadern, Roß- oder Hirſchflechſen, aus den Füßen der Pferde oder Hirſche, werden zur Verbindung der Orgelbälge gebraucht, zu welchem Zwecke ſie gehörig ausgetrocknet ſein müſſen. Man ſchlägt ſie mit einem hölzernen Hammer zu ſtarken Fäden und dreht ſie zu einem ſo ſtarken Strange als nöthig iſt, um die Verbohrungen gehörig zu füllen, in die ſie hineingedreht, eingeleimt und mit in heißen Leim getauchtem hölzernen Keile verkeilt werden, wo ſie dann gleichſam das Charnier der einzelnen Theile des Balges bilden. Statt ihrer werden auch Hanfſchnüre genommen, was aber nicht zweckmäßig iſt, da dieſe ſich dehnen, folglich ein lockeres Charnier geben und von viel weniger Dauer als die Flechſen ſind. In älteren Zeiten verband man die Balgtheile mit Pergamentſträngen, die aber ſehr bald durch den Gebrauch der Bälge zerreißen.

Fleiſcher, Friedrich Gottlob, Herzogl. Kammermuſikus und Organiſt an der Martins- und Aegidienkirche zu Braunſchweig, wurde geb. zu Cöthen am 14. Januar 1722, und ſtarb zu Braunſchweig, wohin er ſchon in ſeinem 25. Jahre gekommen war, am 4. April 1806. Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der größten Klavierſpieler in Bachiſcher Manier. Als Componiſt ward er am meiſten durch ſeine Klavierſonaten bekannt; außerdem ſetzte er viele Lieder und Geſänge, das Singſpiel „das Orakel" (von Gellert) und die Muſik zu dem Drama „Comala", von welchen beiden letzteren die Klavierauszüge gedruckt ſind. Reichardt ſpricht im 2. Bande ſeiner Briefe pag. 61 mit vieler Achtung von ihm. Noch iſt zu bemerken, daß er auch Hofpianiſt des Herzogs von Braunſchweig und Lehrer der Prinzeſſinnen war.

Fleiſcher, Johann Chriſtoph, in Schleſien um 1700 geb., wohnte in Hamburg, wo er ſich durch die Verfertigung allerhand muſikaliſcher Inſtrumente, beſonders guter Klavier-Inſtrumente einen großen Ruf erwarb. Unter Anderen bauete er auch ein Klavier-Inſtrument von 16-Fuß-Ton, das er Theorbenflügel und ein anderes von 8-Fuß-Ton, das er Lautenklavier nannte. Erſteres Inſtrument hatte drei Regiſter, wovon zwei aus Darmſaiten, das dritte aus Metallſaiten beſtand, die merkwürdiger Weiſe aber beide an Feſtigkeit der Stimmung und der Töne ſich nichts nachgegeben haben ſollen. Das Lautenklavier war zweichörig und mit Darmſaiten

bezogen. Beide Inſtrumente haben übrigens keine Nachahmung und Verbreitung gefunden und deshalb ſind wir auch außer Stande, jetzt noch eine genauere Beſchreibung davon zu geben.

Fleiſchmann, Chriſtoph Traugott, Sohn eines Cantors zu Neuſtadt a. d. Orla, und Schüler Hiller's zu Leipzig, wo er im J. 1798 als Organiſt an der Thomaskirche angeſtellt wurde und am 5. Januar 1831 ſtarb, galt für einen der gründlichſten Muſiker und trefflichſten Orgelſpieler ſeiner Zeit; als Componiſt jedoch hat er ſich nie gezeigt. Die Compoſition eines Gedichts „die Wolluſt", welche 1798 bei Breitkopf und Härtel erſchien, iſt nicht von ihm, ſondern von ſeinem Bruder Johann Gottlieb, von dem wir aber Näheres nicht mittheilen können.

Fleiſchmann, Friedrich, geb. am 18. Juli 1766 zu Heidenfeld, einem Würzburgiſchen Marktflecken, erhielt ſeine erſte Bildung auf dem Gymnaſium zu Mannheim, wo er von 1774 bis 1782 verweilte. Unterricht in der Tonkunſt erhielt er daſelbſt noch nicht, gleichwohl aber übte er dieſelbe, einer natürlichen Neigung folgend, für ſich, und ſuchte ſich namentlich Fertigkeit im Klavierſpielen zu erwerben. 1786, nachdem er in Würzburg das Studium der Rechte und Philoſophie abſolvirt und auch die philoſophiſche Doctorwürde erhalten hatte, ward er Privatſekretär und Hofmeiſter bei dem Fürſtl. Thurn und Taxis'ſchen Regierungspräſidenten von Welden in Regensburg, mit dem er kurz darauf eine Reiſe durch Baiern, Schwaben und Franken machte, die durch die Bekanntſchaft mit mehreren berühmten Tonmeiſtern und den Beſuch verſchiedener Theater nicht wenig zur Verfeinerung ſeines Geſchmackes in Kunſtſachen beitrug. 1789 erhielt er den Ruf als Cabinetsſekretär des Herzogs von Meiningen. Hatte er ſchon in ſeinen früheren Jahren ſich in der Compoſition verſucht, ſo munterte ihn jetzt bei ſeinem ausgezeichneten Talente nicht nur die viele Muße, die ihm die Verwaltung ſeines Amtes übrig ließ, ſondern auch die Stellung als Kapelldirektor, in welche ihn der Herzog 1790 einſetzte, noch mehr dazu auf. Er ſchrieb die Oper „die Geiſterinſel" von Gotter (1796), mehrere Sinfonien, Concerte, und Sonaten für Klavier, viele Parthien für Blasinſtrumente, Lieder u. ſ. w. und arrangirte zum Behufe der Herzogl. Tafelmuſik einige Opern von Mozart für 8ſtimmige Harmoniemuſik, was Alles einen ungetheilten Beifall fand. Er ſtarb am 30. November 1798 am Nervenfieber. Gedruckt ſind von ſeinen Werken zunächſt zwei theoretiſche Abhandlungen: „Wie muß ein Tonſtück beſchaffen ſein, um gut genannt werden zu können?" und „Was iſt erforderlich zu einem vollkommenen Componiſten?" (ſ. Leipziger allgem. muſ. Zeitung Jahrg. I. pag. 209 ff. und 225 ff.); ferner einige Variationen, 3 Concerte und eine vierhändige Sonate für Klavier, eine Sinfonie, mehrere Lieder und der Klavierauszug zu oben genannter Oper. Ein Doppelconcert für Klavier und Violine übergab er in Manuſcript dem Verleger André in Offenbach; ob es derſelbe gedruckt hat, wiſſen wir nicht.

Fleiſchmann, Johann Georg, ein zu Ende des vorigen Jahrh. ſehr angeſehener Violoncelliſt und Componiſt, war erſt in den Dienſten des Herzogs von Kurland und wurde dann K. Preußiſcher Kammermuſikus. Er begleitete den König von Preußen 1792 als Accompagniſt auf den Feldzügen am Rhein, und ſtarb im J. 1810. Von ſeinen vielen Compoſitionen iſt keine im Druck erſchienen.

Flemming, (. . . .), Doctor der Medizin, war aus Sachſen gebürtig und Arzt

Digitized by Google

in Berlin, wo er im J. 1812 einen frühen Tod fand. Aber nicht bloß als Arzt, sondern als gebildeter Mann überhaupt und insbesondere auch als ein durchbildeter Musik-Dilettant war er allgemein geschätzt und geliebt. Als äußerst thätiges Mitglied der bekannten von Zelter gestifteten Berliner Liedertafel setzte er unter anderen Liedern auch die Ode des Horaz „Integer vitae" für Männerstimmen, eine Composition, die viel Glück machte und später mit dem Texte „Selig Alle, die im Herrn entschlafen" in mehreren Sammlungen erschien.

Flemming, Wilhelm, war von 1806 bis 1820 Musiklehrer in Breslau und nachher in derselben Eigenschaft in Groß-Glogau. 1817 erschien in Breslau sein „System des Elementar-Unterrichts der praktischen Musik, ohne besondere Rücksicht auf sein Instrument", welches von Erfahrung und Gründlichkeit zeugt. Von seinen Compositionen haben mehrere Lieder Beifall gehabt.

Fleury, (spr. Flöry), François Nicolas, geb. zu Châteaudun um 1630, kam in seiner Jugend nach Paris, und ergab sich dem Studium der Theorbe, auf welchem Instrument er sich eine beträchtliche Geschicklichkeit erwarb. 1657 trat er als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Orleans und hatte diese Stelle noch im J. 1678 inne. Er hat herausgegeben: „Airs spirituels", Paris 1660; eine Theorbenschule; „Cartes des principes de musique", Paris 1678, und „Carte des accords de musique".

Fliegenschnäpper, s. Durchstecher.

Fliehend — fliehender Tonschluß, s. Tonschluß.

Fließ, Bernhard, Doctor der Medicin und vortrefflicher Musik-Dilettant, geb. von jüdischen Eltern zu Berlin um 1770 und getauft daselbst im J. 1798. Er war ein guter Klavierspieler und von seinen Compositionen kennt man Klaviervariationen Lieder und Gesänge und auch eine Operette „die venetianische Regatta oder die Liebe unter den Gondolieren", welche auf dem Nationaltheater in Berlin 1798 nicht ohne Erfolg gegeben wurde.

Flitner, (nach Einigen Flittner), Johann, geb. den 1. November 1618 zu Suhla im Hennebergischen, wo sein Vater als angesehener Bergwerksbesitzer lebte und dabei einen Handel mit Eisenwaaren, Waffen und Wein trieb. Mit einem schönen Kunsttalent begabt, erhielt er eine für seine Zeit sorgfältige musikalische Ausbildung, mußte sich aber hauptsächlich dem geistlichen Stande widmen. Er studirte zu Wittenberg, Jena, Leipzig und Rostock, ward 1644 Cantor zu Grimmen bei Greifswald, bald darauf (1646) Diakonus daselbst und starb zu Stralsund am 7. Januar 1678 an der weißen Ruhr. Eins seiner größten und interessantesten Werke, welches im Druck erschien, war „Himmlisches Lustgärtlein", (Greifswald 1661), dessen fünftes Stück den besondern Titel: „Suscitabilum musicum, d. i. musikalisches Weckerlein" führte. In diesem befindet sich, außer mehreren anderen Liedern auch die noch heute gebräuchliche Melodie und das Lied: „Ach, was soll ich Sünder machen", welcher Choral demnach nicht von Hammerschmidt, wie gemeiniglich in den Choralbüchern angemerkt ist, sondern von Fl., sowohl dem Texte, wie der Melodie nach, herrührt.

F-Löcher pflegen um ihrer Form willen (wie ein liegendes lat. f) die beiden in dem Resonanzboden eines Geigeninstruments zu beiden Seiten des Steges ausgeschnittenen Löcher genannt zu werden, welche dazu dienen, die äußere Luft mit derjenigen in Ver-

Digitized by Google

bindung zu ſetzen, welche in dem Corpus des Inſtruments ſelbſt enthalten iſt (was nach den Geſetzen der Akuſtik die Erzeugung des Klanges eines ſolchen Inſtruments nöthig macht); zugleich auch um den ſogenannten Stimmſtock in dem Inſtrumente aufſtellen und richten zu können.

Flödel, der Name des ſchmalen Streifes, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninſtrumente mit ſchwarzem Holze eingelegt iſt. An ſchlechten Inſtrumenten iſt dieſer Streif zuweilen auch nur gemalt.

Flöte, ital. Flauto, franz. flûte. Daß die Flöte eines der älteſten muſikaliſchen Inſtrumente, vielleicht das älteſte iſt, darf wohl mit ziemlicher Zuverläſſigkeit angenommen werden, indem ſie in ihrer erſten rohen Geſtalt der Natur am leichteſten entnommen werden konnte. In derſelben war ſie wohl nichts anderes, als ein einfaches Rohr, das an einem Ende zugeklebt, am andern angeblaſen, einen hellen Ton von ſich gab. Daraus entſtand die ſogenannte Hirten- oder Panpfeife, die durch Mozart's „Zauberflöte" in neuerer Zeit auch den Namen Papagenopfeife erhielt. Mit dem Verlangen nach mehr Vergnügen von der bereits erzielten Muſik mußte ſich dann natürlich auch das Streben nach einer weitern Vervollkommnung des Inſtruments verbinden, und zu der Erfindung der Tonlöcher gab gewiß die menſchliche Stimme, deren Bildung man beobachtete, die erſte Veranlaſſung. Wer indeſſen zuerſt die Entdeckung der Zweckmäßigkeit der Tonlöcher machte, iſt unbekannt geblieben. Die alten Griechen, bei denen die Flöte Aulos und Monaulos hieß, gaben ſie für eine fremde Erfindung aus; die Aegypter ſchrieben ſie dem Oſiris zu, und Claudian läßt ſie wieder in Memphis entſtehen. Nur von der Beſchaffenheit der älteſten Flöten mit Tonlöchern hat man noch einige zuverläſſige Nachrichten. Sie wurden gerade heruntergehalten an den Mund geſetzt, wie die Flöte à bec, und hatten einen ſtarken tiefen Ton. In Folge der Panpfeife machte man einfache und doppelte Flöten, d. h. Flöten mit einem Rohre und andere mit zwei Röhren. Die einfache Flöte, welche bei den Griechen Bombyx hieß, hatte die volle Länge eines Riedrohres und war noch einmal ſo groß als die Röhre einer doppelten Flöte, daher auch von viel tiefer liegendem Tonumfange. Nach dem Zeugniſſe des Pollux (Onomast. lib. 4.) wurde ſie ihres ſtarken Tones wegen beſonders bei den Bacchusfeſten gebraucht. Bei den Aegyptern, die ſie Ginglarus nannten, war die einfache Flöte kleiner, nur wenig mehr als eine Hand lang, daher von höherem und angenehmerem Klange. Eben ſo bei den Syrern, wo ſie Gangris hieß und bei den Phöniziern, die ſie auch bei ihren Götterfeſten gebrauchten. Nach alten Zeichnungen beſtand dieſe alte Flöte aus einer langen, oben engern, unten weitern Röhre, in welcher oben ein Mundſtück (wahrſcheinlich mit einem Kern, wie die Flöte à bec) ſteckte, und die in der Mitte durch einen dicken (natürlich hohlen) Knopf getheilt war. In dem Theile der Röhre über dieſem Knopfe waren 7 Tonlöcher, die beim Spielen mit den Fingern gegriffen wurden; in dem Knopfe ſelbſt noch mehrere, die immer offen ſtanden. Sollte von jenen 7 Tonlöchern eines oder zwei bedeckt werden, welche die Finger nicht erreichen konnten, ſo geſchah dies vermittels eines Bandes, das an den Knopf befeſtigt war und über der obern Röhre herlag, alſo ziemlich ähnlich der Schalmey. Häufiger als die einfache Flöte ward, ihrer bequemeren Spielart wegen, die doppelte gebraucht. Dieſe beſtand aus zwei kürzeren, bald krummen, bald graden Röhren nebeneinander, deren oberſtes Ende

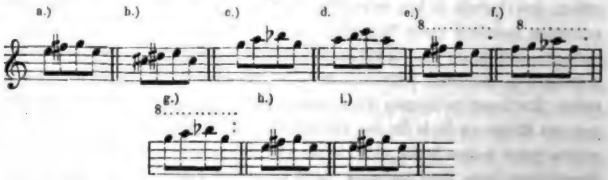
Digitized by Google

gewöhnlich zuſammengebunden war, und die vermittels eines einzigen Mundſtückes angeblaſen wurden. In der Röhre, welche mit der linken Hand gehalten wurde, und daher bei den Lateinern die tibia sinistra hieß, befanden ſich drei, und in der andern für die rechte Hand, tibia dextra genannt, zwei Tonlöcher. Für den Erfinder derſelben galt der Phrygier Hyagnis, der Vater und Lehrer des Marſyas, von welchem letztern die Fabel erzählt, daß er damit den Apollo zu einem Wettſtreite auf ſeiner Leyer herausgefordert habe. — Nachgehends erlitten, in den älteſten Zeiten ſchon, ſowohl die einfache als die doppelte Flöte mancherlei Veränderungen; ja man kann annehmen, daß die Griechen, ſo viele Weiſen ſie hatten (Doriſch, Lydiſch, Phrygiſch u. ſ. w.) auch ſo vielerlei Flöten verfertigten, die dann von den anderen Völkern wieder mit den verſchiedenſten Namen belegt wurden (Berecynthiſche, Mydoniſche, Idäiſche u. ſ. w.). Ein merkenswerther Verbeſſerer derſelben war Pronomus, ein alter thebaniſcher Flötenſpieler, der zuerſt den Gebrauch ein und derſelben Flöte zu verſchiedenen Tonweiſen entdeckt haben ſoll. — Mit der Zeit aber, in welcher man anfing, die Flöte nicht mehr gerade aufrecht, ſondern quer an den Mund zu ſetzen, verſchwanden auch alle jene ihre verſchiedenen Arten und Namen: in Folge ihrer Behandlungsweiſe hieß ſie Querflöte, Flauto traverso. Wann und durch wen dies zuerſt geſchehen, hat ſich ebenfalls nicht mit Gewißheit ermitteln laſſen; jedenfalls geſchah es ſehr früh. — Die Erfahrung hat dieſe Art, die Flöte zu blaſen, ſanctionirt und ſo iſt es denn auch bis auf den heutigen Tag dabei geblieben. — Die Flöte in ihrer jetzigen Geſtalt beſtand anfangs aus einem einzigen ganzen Stück Rohr aus Buchsbaum oder Ebenholz mit 6 Tonlöchern (bei einigen uncultivirten Völkern trifft man auch indeſſen jetzt noch Flöten mit nur 3 Tonlöchern). In Frankreich fügte man zuerſt unten noch ein Tonloch zu, und bedeckte daſſelbe mit einer Klappe, die mit dem kleinen Finger der rechten Hand geöffnet werden konnte. Später wurde die Flöte aus drei Stücken verfertigt, nämlich 1) aus dem Kopfſtücke, in welchem das Mundloch zum Anblaſen ſich befand, 2) dem Mittelſtücke, in welches die 6 Tonlöcher eingebohrt wurden, und 3) dem Füßchen, welches das Loch mit der Klappe hatte. Vielleicht führte das bequemere Tragen des Inſtruments in der Taſche darauf, daß man bald auch das Mittelſtück in zwei gleiche Hälften theilte und einer jeden derſelben 3 Tonlöcher zutheilte. Weil die Stimmung nicht an allen Orten gleich war, ſann man endlich auch darauf, das Inſtrument für jede Stimmung brauchbar zu machen, und dies wurde, in Folge akuſtiſcher Erfahrungen, dadurch erreicht, daß man das obere Mittelſtück in verſchiedener Länge verfertigte und, je nachdem man eine tiefere oder höhere Stimmung haben wollte, das längere oder kürzere Mittelſtück gebrauchte. Tromlitz brachte aus dem Grunde die Zahl dieſer verſchiedenen Mittelſtücke bis auf ſieben, weil durch das Ausziehen der einzelnen Theile, wodurch man ſich zuweilen beim Vorkommen einer tieferen Stimmung hilft, niemals eine vollkommene Reinheit aller Töne erzielt werden kann. Aber auch durch den Wechſel der Mittelſtücke an und für ſich wird dieſe noch nicht vollkommen und in allen Fällen bewirkt, und man mußte deßhalb auf ein noch genügenderes Mittel denken. Dies war der bewegliche Pfropf oder die Pfropfſchraube, (ein weſentliches Stück auch zur Erlangung eines guten Tones), welche Quanz 1726 erfand. Die oben nothwendig zu bedeckende Höhlung des Inſtrumentes läuft nämlich nach unten etwas verjüngt zu,

und nach den Lehren der Akuſtik wird die Länge des noch hohlen Raumes über dem Mundloche nothwendig bedingt von der Länge des Inſtruments unter dem Mundloche und muß mit dieſer in vollkommen richtigem Verhältniſſe ſtehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein und ſtark ſein ſollen: je geringer dieſe (untere Länge), deſto größer jene, und umgekehrt, je größer dieſe, deſto geringer jene. Durch die Pfropfſchraube läßt ſich das leicht ermitteln: beim Gebrauche der kürzern Mittelſtücke ſchraubt man ſie weiter in die Höhe vom Mundloch ab, und beim Gebrauch der längern Mittelſtücke weiter hinein dem Mundloche zu. Vor Erfindung dieſer Pfropfſchraube ſuchte man denſelben Zweck auch durch eine kleine bewegliche Röhre an dem Fuße des Inſtruments, die man das Regiſter nannte, zu erreichen, die ebenfalls dem längern oder kürzern Mittelſtücke entſprechend weiter heraus- oder hineingeſchoben wurde; doch ward der Pfropfſchraube bald und mit Recht der Vorzug. Um zu erfahren, ob der Pfropf an der rechten Stelle ſteht, macht man folgende Probe: man bläſt erſt das eingeſtrichene d, dann das zweigeſtrichene und zuletzt das dreigeſtrichene; ſind alle drei d ganz rein, ſo ſteht der Pfropf an ſeiner gehörigen Stelle; iſt das dreigeſtrichene d zu tief und das eingeſtrichene zu hoch, ſo ſteht der Pfropf noch zu weit vom Mundloche entfernt und umgekehrt; rein müſſen alle 3 Töne ſein. — So beſteht denn das Inſtrument in ſeiner jetzigen Geſtalt 1) aus 4 zuſammengezapften Stücken Röhre, dem Kopfſtücke, zwei Mittelſtücken (von denen das obere, wie bemerkt, in verſchiedenen Größen gebraucht wird), und dem Fuße; 2) der Pfropfſchraube; 7 offenen Tonlöchern (3 in dem unterſten Mittelſtücke für die drei mittleren Finger der rechten, drei oberhalb in dem obern Mittelſtücke für die 3 mittlern Finger der linken, und einem unterhalb dieſes Mittelſtücks für den Daumen derſelben Hand), und 4) aus mehreren Klappen; ferner iſt das Inſtrument oben verſchloſſen und unten offen und wird nicht durch ein Mundſtück, ſondern durch ein von der Seite anzublaſendes Mundloch intonirt. Die Anzahl der Klappen iſt ſehr verſchieden; die allergewöhnlichſten Flöten haben nur eine Klappe am Fuße für den Ton dis oder es, die ebenfalls Quanz erfand; in neueren Zeiten werden Flöten mit 7 bis zu 15 Klappen verfertigt, theils um alle Töne der chromatiſchen Leiter ihres Umfanges, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derſelben in Hinſicht ihrer Stärke zu erlangen. Ebenſo haben auch die übrigen Theile dieſes Inſtruments mancherlei Verbeſſerungen und Erweiterungen erfahren und iſt es durch manche weſentliche Erfindung bereichert worden, in neueſter Zeit namentlich durch den berühmten Flötiſten Theobald Böhm in München. Alle dieſe einzelnen Erfindungen und Verbeſſerungen ſpeziell aufzuzählen, kann hier nicht der Ort ſein. — Die Flöten werden entweder aus Buchsbaumholz, Ebenholz oder Kokosholz verfertigt; aber man iſt noch nicht ganz einig geworden, welche von den drei Holzarten die beſtklingenden Flöten giebt; doch ſieht man heutzutage Ebenholzflöten am meiſten. — Die Flöte gehört unter den Blasinſtrumenten, und ſpeziell den Rohrinſtrumenten, zu den beliebteſten und ausgebildetſten; ihr ſanfter, der menſchlichen Stimme nahe verwandter Ton macht ſie zum Ausdruck ſchöner, reiner und zärtlicher Gefühle geſchickt und die große Beweglichkeit, deren ſie fähig iſt, läßt eine große Mannigfaltigkeit von Figuren und Paſſagen zu, die es auch zum Bravourinſtrument geſchickt machen. Eben ſo iſt die Flöte auch für die volle Orcheſtermuſik unentbehrlich, theils wegen der ſchönen Klangfarbe, die ſich durch die Miſchung mit den Streich- und den anderen

Digitized by Google

Rohrinſtrumenten ergiebt, und theils wegen der Möglichkeit, melodieführende Stimmen durch ſie zu verſtärken, oder eine Melodie im Forte vermöge der hohen Töne durchdringen zu laſſen. — Außer der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil ſich ihr Tonumfang vom eingeſtrichenen d durch alle Stufen der diatoniſch-chromatiſchen Leiter bis hinauf zum dreigeſtrichenen a (Soliſten blaſen auch wohl noch einige Töne höher) erſtreckt, hat man noch 1) eine ſogenannte Liebesflöte, franz. flûte d'amour, (ſpr. flüht d'amuhr), welche um eine kleine Terz tiefer; 2) eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; 3) eine Quartflöte, welche um eine Quarte höher; 4) eine Octavflöte, (Piccolflöte, Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Octave höher; 5) eine Es-Flöte, die um eine kleine None höher; 6) eine Octav-Terz-Flöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte ſteht; 7) hat der Profeſſor Bayer in Wien von dem Inſtrumentenmacher Koch eine Flöte verfertigen laſſen, welche bis zu einer ganzen Quinte tiefer, als die gewöhnliche D-Flöte geht, und die er daher G-Flöte oder Panàulon nannte; 8) hat man durch einen Zuſatz unten am Fuße (den ſogenannten C-Fuß) der gewöhnlichen Flöte auch den Tonumfang vom eingeſtrichenen c an bis hinauf in die dreigeſtrichene Octave gegeben und dadurch die C-Flöte geſchaffen. Alle 8 Gattungen unterſcheiden ſich aber von der gewöhnlichen D-Flöte durch nichts als ihre Größe und den daraus entſtehenden Klang und Umfang. Im Uebrigen, der Tonfarbe, Applicatur u. ſ. w. ſind ſie mit derſelben ganz gleich. An folgenden Notenbeiſpielen ſieht man das Klangverhältniß der verſchiedenen Flöten zu einander deutlicher:



a. der D-Flöte klingt auf der Flûte d'amour wie b.; auf der Terzflöte wie c.; auf der Quartflöte wie d; auf der Octav-Flöte wie e; auf der Es-Flöte wie f; auf der Octav-Terz-Flöte wie g; auf der G-Flöte (die vermittels ihrer 15 Klappen vom kleinen g bis zum viergeſtrichenen c reicht) wie h; und auf der C-Flöte wieder wie a. oder i. Die C-Flöte darf als Orcheſterinſtrument nicht wohl angewendet werden, da ſie nicht allgemein eingeführt iſt; man ſchreibt in Orcheſterſtimmen alſo nur vom eingeſtrichenen d bis eingeſtrichenen a. Die Tonarten mit Kreuzen blaſen ſich am leichteſten, auch die mit wenig Been noch ziemlich leicht; die mit 5 bis 6 Kreuzen ſind jedoch ſchwierig und die mit 4 bis 6 Been am allerſchwerſten, obſchon noch ausführbar. Ziemlich alle Triller laſſen ſich, der eine leicht, der andere ſchwieriger, auf den verbeſſerten Inſtrumenten mit mehreren Klappen (die Flöten mit einer Klappe ſind auch als bloße Orcheſterinſtrumente nicht mehr im Gebrauch) rein ausführen. Die tiefern Töne ungefähr vom eingeſtrichenen a abwärts laſſen ſich nur während des Pianiſſimo im Orcheſter zweckmäßig gebrauchen, weil ſie ſelbſt ſehr ſchwach ſind. Zum vollen Orcheſter werden meiſt zwei Flöten geſetzt, eine erſte und eine zweite, welche

bei den Tutti's ziemlich hoch in der Entfernung von Terzen, Sexten oder dergl. natürlichen Intervallen gegen einander gehen. Da sie meistens höher als die Violinen stehen, um durch diese durchzudringen, so ist darauf zu achten, daß sie gegen dieselben keine unangenehmen Fortschreitungen bilden, weil dies, namentlich bei der ersten Flöte, merklicher als bei einem andern Instrumente auffällt. Soll die Melodie stark sein, so können beide Flöten im Unisono gehen, welches alsdann gemeiniglich die höhere Octave von der Violinstimme ausmacht. Häufige Solo's beider Flöten in Terzen und Sexten klingen leicht etwas gewöhnlich; können in Verbindung mit anderen Rohrinstrumenten jedoch auch wieder, am rechten Orte, von guter Wirkung sein. Bei Begleitung anderer Instrumente in aushaltenden Tönen ist es gut, Flötensolo's nicht unter das zweigestrichene d herabgehen zu lassen, wegen des desto kräftigeren Durchdringens. In nicht gar zu schwierigen Tonarten läßt sich Alles, was rein melodisch ist, auf der Flöte ausführen: durch den Zungenstoß (s. Zunge) kann man sogar einen und denselben Ton oftmals in schnellster Folge wiederholen; doch ermüdet das bald sowohl den Spieler wie Hörer. — Die hochliegenden Arten der Flöte, die Terz-, Octav-, Es-Flöte u. s. w. werden zumeist nur bei Militärmusiken angewendet. — Schließlich sei noch bemerkt, daß die Flöte als Concertinstrument in neuester Zeit etwas in Mißkredit gekommen ist (wie überhaupt alle Blasinstrumente), namentlich seitdem das Klavier in unseren Concertsälen dominirend geworden ist. Freilich kann die arme Flöte gegen die Tonfülle unserer modernen Concertflügel und gegen die Faustkräftigkeit unserer Klavierhelden nicht mehr aufkommen; auch gegenüber dem Glanze einer Geige vermag sie sich nur schwer zu behaupten.

Flöte à bec, oder Flûte à bec, Flûte douce (spr. Flüht' duhß) und Flauto dolce (spr. — doltsche), ein jetzt außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz mit 7 Tonlöchern auf der obern und mit einem Tonloche auf der untern Seite, und das ähnlich behandelt wurde wie die Oboe und Klarinette, also nicht wie die gewöhnlichen Flöten quer, sondern seiner Länge nach an den Mund gehalten, nur daß sein Ansatz, d. h. die Lage der Lippen bei der Intonation nicht so bestimmt war, als bei den genannten Instrumenten, da es wie eine Stimmpfeife oben in seiner Kopfhöhlung einen Kern und einen Aufschnitt hat, vermittels welcher es zur Ansprache gebracht wird, sobald nur Luft in das Mundstück kommt. Dieses hat wegen seines runden Ausschnittes auf der hintern Seite eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Schnabel verschiedener Gattungen Vögel und daher vielleicht zu dem Namen Flûte à bec (zu Deutsch: Schnabel- oder Mundflöte) Veranlassung gegeben. Der Umfang dieser Flöte beträgt eine Decima sexta, denn er beginnt mit dem eingestrichenen f und geht hinauf bis zum dreigestrichenen g durch alle Töne der diatonisch-chromatischen Scala. Von den 7 Tonlöchern auf der obern Seite liegen 6 in gerader Linie, und das unterste (siebente) etwas seitwärts. In älteren Zeiten war das unterste Tonloch auch doppelt neben einander, so daß man sowohl die rechte, als auch die linke Hand unten haben und mit Bequemlichkeit das eine Loch bedecken konnte. Dabei mußte jedoch, je nach der Lage der Hand, das eine stets mit Wachs verstopft werden. Ebenso dürfen bei einigen Tönen, der richtigen und reinen Intonation wegen, verschiedene Tonlöcher nur halb bedeckt werden, was freilich eine unangenehme Heiserkeit des Tones zur Folge hat. Das Alter des Instruments geht hin-

Digitized by Google

auf bis zu den Hebräern, welche Männer-, Knaben- und Jungfernflöten dieſer Art hatten. Ehedem führte es auch den Namen Bloch- oder Block- (oder Block-) Flöte und wurde in verſchiedenen Dimenſionen verfertigt; man hatte eine Baßflöte, deren Umfang ſich vom großen F bis zum eingeſtrichenen d erſtreckte und eine kleinere Baßflöte, die auch Tenorflöte hieß, vom großen B bis zum eingeſtrichenen g. Beide waren mit einer Klappe verſehen, mußten aber wegen der Größe ihres Corpus und damit die rechte Hand die unterſten Tonlöcher erreichen konnte, vermittels einer ſolchen krummen Röhre intonirt werden, wie der Fagott durch ſein S. Eine dritte Art, Altflöte genannt, ſtand um eine Octave höher, als die tiefere Baßflöte, und hiernach kam denn die Discantflöte, wie ſie oben beſchrieben iſt, die dann hin und wieder ebenfalls in verſchiedenen Dimenſionen gebraucht wurde. Mitunter findet man die Flöte à bec noch als Spielzeug für Kinder. — Ueber die Orgelſtimmen dieſes Namens (Flöte à bec oder Flauto dolce u. ſ. w.) ſ. Blochflöte und Dolzflöte.

Flötenbaß, oder **Baßflöte**, ital. Flautone, ſ. vorherg. Art. — In der Orgelbauſprache iſt dies die generelle Benennung jeder 16füßigen flötenartigen Pedalſtimme.

Flötenſtimme iſt eine in chromatiſcher Folge auf einer Windlade ſtehende, durch mehrere Octaven gehende Reihe Orgelpfeifen, die nach den Geſetzen der Orgelbaukunſt gleichartig conſtruirt und intonirt, zuſammen ein Ganzes bilden, und wenn ſie angeblaſen werden, einen flötenartigen Klang haben. Solche Stimmen ſelbſt ſ. unter Flauto.

Flötenuhr, ein Spieluhrwerk mit Flötenregiſtern. Die erſte Veranlaſſung zur Erfindung dieſes mechaniſchen Spielwerkes gab die ſogenannte Harfenuhr, welche aber ihrer mancherlei Mängel halber, zu denen beſonders die zu häufige Verſtimmung gehörte, jener vollkommnern Flötenuhr nach und nach ganz weichen mußte. Die erſte Entſtehung dieſer reicht wohl kaum höher hinauf als bis zum J. 1779, während die Harfenuhr ſchon dem 17. Jahrh. angehörte. Anfänglich beſtand jene Spieluhr nur aus einer gedeckten Flötenſtimme mit hölzernem Pfeifenwerke; ſpäter indeſſen fügte man dazu noch ein offenes Flötenregiſter von verſchiedener Größe, dem Principalwerke einer Orgel ähnlich; hauptſächlich aus dem Grunde, um die Walze in den Stand zu ſetzen, beim Vortragen beliebter Tonſtücke Licht und Schatten anbringen zu können. Der Mechanismus einer ſolchen Uhr beſteht nämlich, wie bei den Drehorgeln, aus einer Walze, welche durch eingeſchlagene Stifte die Ventile der Pfeifen öffnet, und entweder durch eine Federkraft oder durch ein Gewicht mit den Blasbälgen zugleich in Bewegung geſetzt wird.

Flötenwerk iſt 1) eine ſolche Orgelabtheilung, in der nur Flötenſtimmen befindlich ſind, oder ein nur aus Flötenſtimmen beſtehendes Poſitiv; 2) alle zu einer Orgel gehörenden Flötenſtimmen.

Floquet, (ſpr. Flokeh), Etienne Joſeph, ein franzöſiſcher Componiſt, geb. zu Aix in der Provence den 25. November 1750, erhielt daſelbſt ſeine erſte muſikaliſche Ausbildung als Chorknabe an der Maitriſe der Kirche St. Sauveur und ſchrieb ſchon in ſeinem 11. Jahre eine Motette, die vielen Beifall hatte. Darauf ging er im Jahre 1769 nach Paris und debütirte daſelbſt mit dem Ballet „L'union de l'amour

Digitized by Google

et des arts," welches im J. 1773 aufgeführt wurde, einen ungemeinen Erfolg hatte und seinen Ruf begründete. Nicht ganz so glücklich war er mit der Oper „Azolan," die er das Jahr darauf aufführen ließ. Zu dieser Zeit war es auch, wo ihm die Mangelhaftigkeit seiner musikalischen Erziehung schwer auf's Gewissen fiel und wo er einsah, daß ihm bei seinem unläugbaren Talente doch die Gründlichkeit der Ausbildung fehlte; er faßte daher den Entschluß (und führte ihn auch aus) nach Italien zu gehen und dort das Versäumte nachzuholen — ein Entschluß, zu dem um so mehr Ueberwindung gehörte, als F. doch schon bei der Oeffentlichkeit gut accreditirt war. In Neapel begab er sich demnach unter die Leitung Sala's und als er bei diesem Meister fertig war, ging er noch zu dem berühmten Padre Martini nach Bologna. Hier schrieb er u. A. ein Te Deum für 2 Chöre und 2 Orchester, welches viele Bewunderung erregte, und wurde auch zum Mitglied der philharmonischen Akademie ernannt. Nach Frankreich zurückgekehrt, ließ er im J. 1778 die Oper „Helle" aufführen, die aber keinen Erfolg hatte; er machte aber diese Niederlage wieder gut durch den „Seigneur bienfaisant," welche Oper durch ihre Frische und Natürlichkeit ungemein gefiel. 1781 wurde seine Oper „la nouvelle Omphale" aufgeführt, die „Alceste" aber nach der ersten Probe als unwürdig (namentlich wohl in Hinblick auf die Gluck'sche Oper gleiches Namens) zurückgewiesen. Aus Kummer darüber verfiel er in eine Krankheit, die seinen Tod am 10. Mai 1785 herbeiführte. (Andere wollen jedoch behaupten, daß Ausschweifungen sein frühzeitiges Ende veranlaßt haben).

Flor, Christian, blühete als berühmter Componist und Organist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., in welcher Zeit er an der Johannis- und Lambertskirche zu Lüneburg angestellt war. Bekannt sind noch von ihm: „Hochzeitlicher Freudensegen, genommen aus dem 9. Hauptstück des Buches Tobiä, mit 5 Sing- und 2 Geigenstimmen zu dem Basso Cantinuo gesetzt," Hamburg 1656; dann „Melodien zu Johann Ristens musikalischem Seelenparadies," 2 Theile, Lüneburg 1660 und 1662 und endlich „Todes-Gedanken in dem Lied: Auf meinen lieben Gott, mit umgekehrtem Contrapunkt für's Klavier gesetzt," Hamburg 1692. Hier kann eingeschaltet werden, daß die Choral-Melodie „Auf meinen lieben Gott" nicht, wie Einige wohl thun, dem Flor zugeschrieben werden darf, sondern daß diese weltlichen Ursprungs ist und zuerst in Jacob Regnard's 1574 herausgegebenen deutschen Liedern erschien. Vielleicht war Flor der Erste, welcher dieses Volkslied harmonisch behandelte.

Floriani, Christoforo, geb. zu Ancona im Anfang des 17. Jahrh.; hat mehrere Composition für die Kirche in den Druck gegeben, u. A. Psalmi vespertini a cinque e sei voci.

Florido, Francesco, Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. und hat zu Venedig von 1647 bis 1664 verschiedene Sammlungen Motetten, Offertorien, zwei Salve Regina und Litaneyen herausgegeben.

Florio, Giovanni, ein ital. Contrapunktist des 16. Jahrh., von dem man fünf- und sechsstimmige Messen in Manuscript auf der Münchner Bibliothek und Madrigalen in der zu Venedig im J. 1596 herausgekommenen Sammlung „il Trionfo di Dori" etc. findet.

Digitized by Google

Florio, Pietro Graffi, ein ital. Flötiſt, war im J. 1756 in der Dresdner Kapelle angeſtellt, kam nachher nach Paris und fixirte ſich endlich in London, wo er im J. 1795 im Elend ſtarb. Er hat Solo's, Duo's und Trio's für Flöte herausgegeben. — Sein Sohn, G. Florio, war ebenfalls Flötiſt und machte ſich in London einigen Ruf durch die Solo's, die er in den Concerten der berühmten Mara vortrug. Dieſe Sängerin begleitete er auch auf ihren Reiſen durch Deutſchland im J. 1803 und componirte für ſie einige Arien, die im Ganzen jedoch wenig Glück machten. Geſtorben iſt er um's J. 1810 zu London.

Florſchütz, Eucharius, Organiſt an der Jakobskirche in Roſtock, geb. zu Lauter bei Coburg 1775, und geſt. 1820, fing früh an zu componiren, namentlich für Violine und Flöte, und war ſchon 1780 einer der beliebteſten Inſtrumental-Componiſten ſeiner Zeit. Nachher verſuchte er ſich auch in der Oper und ließ zu Lübeck 1792 die Operette „der Richter und die Gärtnerin" aufführen, welche jedoch nicht ſehr gefallen wollte; dies veranlaßte ihn wieder zur reinen Inſtrumentalcompoſition zurückzukehren und in der Vokalmuſik nur im leichtern Genre oder für die Kirche zu arbeiten. In dieſen Beziehungen leiſtete er denn auch Beachtenswerthes. Von ſeinen Kirchenſachen wird beſonders die Bearbeitung des Klopſtock'ſchen „Auferſteh'n, ja auferſteh'n wirſt du" ſehr gerühmt, und von ſeinen Klavierſachen die Fugen und vierhändigen Sonaten; ſeine Duetten und Trio's für Violine und Flöte ſind Manuſcript geblieben. Unter ſeine Lieder gehört u. A. das bekannte, oft variirte „Zu Steffen ſprach im Traume."

Flotow, Friedrich von, beliebter Operncomponiſt unſrer Zeit, wurde 1811 zu Teutendorf im Mecklenburgiſchen geboren. Obgleich zu der diplomatiſchen Laufbahn beſtimmt, fühlte F. doch einen ſolchen Drang zur Tonkunſt in ſich, daß er ſich ihr ganz zu widmen beſchloß und nach Paris eilte, um unter Reicha einen ſtrengen theoretiſchen Curſus durchzumachen. Die Revolution von 1830 nöthigte ihn zur Rückkehr in ſeine Heimath, wo er ſeine erſten größeren Werke entwarf; bald aber wandte er ſich wieder nach Paris, um die Aufführung einer ſeiner Opern zu bewerkſtelligen. Lange wollte ihm dies nicht gelingen, und er mußte ſich begnügen, die erſten dramatiſchen Verſuche auf Privattheatern dargeſtellt zu ſehen. Auf ſolche Weiſe kamen „Pierre et Colombine," „Rob Roy" und „La duchesse de Guise" allmählig zur Aufführung. Die Friſche der Melodien und der heitere Sinn, der ſich in dieſen Werken ausſprach, fanden Theilnahme, und unaufgefordert übertrug ihm 1838 der Director des Theaters de la Renaissance die Compoſition der Genreoper „le naufrage de la Méduse." F. ging raſch an's Werk; die Oper wurde mit Beifall aufgenommen und binnen Jahresfriſt 54 Mal gegeben. Von jetzt an ermuthigt, ließ er ſchnell eine Schöpfung der andern folgen, z. B. „le forestier" (1840), „l'esclave de Comoëns" (1843), „Aleſſandro Stradella" (1844), „L'ame en peine" (oder im Deutſchen: „Martha, oder der Markt zu Richmond") (1846). Von dieſen Opern ſind namentlich die beiden letzteren mit ungemeinem Erfolg über die deutſchen Bühnen gegangen; was er nach ihnen geſchrieben, z. B. die Opern: „Rübezahl," „die Großfürſtin," „Albin," konnte ſich keinen nachhaltigen Erfolg erringen; in der That kann man dieſe Opern auch nur eine abgeblaßte Reproducirung des „Stradella" und der „Martha" nennen, in der ſich kein Fortſchritt bemerklich macht.

Digitized by Google

Wenn man auch F. keinen eigenthümlichen und selbstständigen Componisten nennen kann, und wenn man die französischen Muster — namentlich Auber — mitunter gar zu deutlich aus seinen Sachen heraussieht, so ist ihm doch Frische und Lebendigkeit, Gefälligkeit und eine mitunter ganz pikante Charakteristik nicht abzusprechen; daß man zuweilen über Unnobleſſe in seinen Melodien zu klagen hat, ist freilich auch wahr. — Augenblicklich lebt Flotow in Schwerin, wo er seit Kurzem Hof-Theater-Intendant geworden ist.

Flügel, Florian, zu Martinsdorf bei Leitmeritz in Böhmen geb., war der Sohn eines Uhrmachers, und wurde wegen seiner guten Stimme früh als Diskantist an der Domkirche zu Leitmeritz angestellt. Später ging er in das Kapuzinerkloster daselbst, trat alsbald wieder aus, und begab sich nach Schlesien, wo er sich eine geraume Zeit in Harpersdorf bei Goldberg aufhielt. Als das katholische Rectorat in Löwenberg vakant wurde, erhielt er den Ruf dahin, resignirte aber 1796, und starb am 28. April 1824. Er besaß ein großes Talent zur Mechanik, das er besonders auf die Verfertigung verschiedener musikalischer Instrumente, z. B. Orgeln, anwandte; namentlich verfertigte er höchst künstliche Flötenuhren, die nach dem Urtheil Kunstverständiger den englischen und Berliner Instrumenten dieser Art nichts nachgaben. In Schlesien trifft man viele Exemplare seiner Fabrikate.

Flügel, Gustav, geb. etwa um 1819, ist ein Schüler Friedrich Schneider's in Dessau, machte vor etwa 9 Jahren Aufsehen durch Charakterstücke für Pianoforte, denen auch bis heute noch verschiedene Sachen, z. B. Sonaten, Gesangssachen u. s. w. nachgefolgt sind, welche aber nicht ganz die Erwartung erfüllt haben, zu denen obige Charakterstücke berechtigten. Die Poesie, die sich in diesen aussprach, ist unsres Bedünkens mehr und mehr gewichen und hat einer gewissen Trockenheit und Nüchternheit Platz gemacht; doch erkennt man in seinen letzteren Sachen immer den gründlichen und redlich strebenden Musiker, und das ist doch auch etwas werth. Von Stettin, wo er Musikunterricht gab, ist Fl. nach Neuwied gegangen, wo er eine Stelle als Musiklehrer an irgend einer Schule bekleidet.

Flügel, s. Fortepiano. — Die Orgelbauer nennen auch die beiden äußersten Pfeifencolonnen einer Orgel, in denen bei großen Werken gewöhnlich Pedal-Prinzipalpfeifen (also die größten Pfeifen) stehen, die Flügel derselben.

Flügelharfe, s. Harfe.

Flügelröhre, s. Fagott.

Flûte à bec, s. Flöte à bec.

Flûte allemande (spr. Flüht' allemangd') [deutsche Flöte]
Flûte damour (spr. Flüht' d'amuhr)
Flûte douce (spr. Flüht' duhß)
} s. Dolzflöte u. Flöte.

Fluttuan, eine nach Abt Vogler's Angabe verfertigte Manual- und Labialstimme, die zu 16′ in der Orgel zu Neu-Ruppin steht. Sie klingt dem Waldhorn ähnlich.

F-Moll, eine der 24 Tonarten unsres modernen Musiksystems, welche den Ton f zum Grundton (Tonica) hat und zur Herstellung ihrer Tonleiter der Erniedrigung der Töne h, e, a, d durch ein b (welche Töne demnach b, es, as und des heißen) bedarf. Das äußere Kennzeichen dieser Tonart ist, eben so wie bei ihrer parallelen

Digitized by Google

Dur-Tonart, As-dur, die Vorzeichnung der vier b auf den Stellen der obgenannten Töne.

Fockerodt, Johann Anton, muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt aus dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, war aus Mühlhauſen in Thüringen gebürtig und um 1700 Cantor zu Herfordt in Weſtphalen. Ein didaktiſches Werk von ihm iſt: „Muſikaliſcher Unterricht," darinnen die muſikaliſchen Regeln, aus mathematiſchen Principiis unterſucht, vorgetragen werden, Mühlhauſen 1708—1718, 4 Theile; (Fétis und Gerber ſprechen nur von 3 Theilen, die zuſammen bloß 18 Druckbogen (?) ausgemacht haben, und deren erſter ſchon 1698 erſchienen ſein ſoll); von ſeinen Compoſitionen wird genannt: „Der fünfte Tritt zu dem neu-gepflanzten Weſtphäliſchen Luſt-Garten, in 4 vierſtimmigen Arien mit 2 Violinen beſtehend" ꝛc., Mühlhauſen 1692, und ein „ſechster Tritt" ꝛc., ebendaſelbſt 1695.

Fodor, Joſeph, Sohn eines ungariſchen Offiziers, geb. zu Venloo im J. 1752, erhielt den erſten Muſikunterricht von einem Organiſten dieſer Stadt, und begab ſich, als er 14 Jahr alt war, nach Berlin, wo er Franz Benda's Schüler im Violinſpielen wurde. Im J. 1787 kam er nach Paris, ließ ſich daſelbſt hören und erwarb ſich durch ſeine Leiſtungen einen ehrenwerthen Ruf. Ende des Jahres 1794 ging er nach Rußland, blieb daſelbſt und ſtarb in Moskau im J. 1826. Seine Compoſitionen— in vielen Duo's, Variationen, Concerten, Capricen, Sonaten für Violine, in Streichquartetten, zweiſtimmigen Geſängen u. ſ. w. beſtehend — machten bei ihrem Erſcheinen viel Glück. — Seine Brüder Charles und Anton F. waren ebenfalls geſchickte Muſiker; der Erſtere geb. zu Venloo im J. 1754, kam im J. 1778 nach Paris und gab daſelbſt Klavierunterricht bis in's J. 1799, wo er ſtarb. Er hat Sinfonien von Haydn, Quartetten von Pleyel und viele Ouvertüren für Klavier arrangirt. Anton F. iſt 1759 zu Venloo geb. und bildete ſich zu einen ſehr guten Klavierſpieler. Um 1790 ließ er ſich in Amſterdam nieder, gab dort Muſikunterricht und fungirte als Concertdirector bei der Geſellſchaft Felix meritis, u. ſ. w. Von ſeinen Sachen ſind Concerte und Sonaten für Klavier, Fantaſien und Variationen, Sonaten für Klavier und Violine, Quartetten für Klavier und Streichinſtrumente, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello u. ſ. w. gedruckt, die durch ihre Zugänglichkeit viel Glück machten. — Im Supplementband zu Schilling's Lexicon der Tonkunſt wird eines Carl Anton F. erwähnt, der aber 1775 geboren wurde und 1842 noch in Amſterdam am Leben war. Es ſieht faſt aus, als ſei dieſer eine und dieſelbe Perſon mit dem erwähnten Carl Fedor; denn auch er ſoll die Concerte in Felix meritis dirigirt (bis 1830) und eben dergleichen Sachen wie Carl Fodor componirt haben, zu denen aber noch eine holländiſche Oper „Numa Pompilius" kommt, welche aber kein Glück gemacht hat.

Fodor-Mainvielle (ſpr. Mängwiell'), Joſephine, eine berühmte Sängerin und Tochter des obenerwähnten Joſeph Fodor, geb. zu Paris im J. 1793, und nicht in Rußland, wie einige biographiſche Notizen angeben. (Nach Rußland kam ſie allerdings ſchon ſehr früh, denn ſie war erſt 15 Monate alt, als ihr Vater nach Petersburg ging und ſie mitnahm; geboren aber iſt ſie, wie geſagt, in Paris). Sie wurde von Kindheit an zur Muſik erzogen und ſpielte auch ſchon in ihrem 11. Jahre ſo fertig Klavier und Harfe, daß ſie ſich in den Concerten ihres Vaters auf dieſen In-

Digitized by Google

ſtrumenten konnte hören laſſen. Als Sängerin debütirte ſie im J. 1810 auf dem kaiſerlichen Theater in Petersburg und zwar mit vielem Erfolg. 1812 heirathete ſie den Schauſpieler Mainvielle, welcher bei der franzöſiſchen Truppe in Petersburg war, und ſang, als Kaiſer Alexander ſeine fremden Schauſpieler entlaſſen hatte, unter dem Namen Fodor-Mainvielle, den ſie von jetzt an beibehielt, in Stockholm und Copenhagen. Darauf begab ſie ſich nach Paris und debütirte im Jahre 1814 an der Opéra-comique. Ihre ganze Geſangsweiſe paßte jedoch mehr für die italieniſche, als für die franzöſiſche Muſik, und es kam ihr daher ſehr gelegen, als man ſie noch in demſelben Jahre 1814 an der Stelle der verſtorbenen Madame Barilli an der italieniſchen Oper engagirte. Hier ſang ſie mit Erfolg bis in's Jahr 1816, und ging dann nach London, weil ſie ſich eben ſo wenig wie Garcia, Crivelli, Porto u. ſ. w. mit der Catalani, welche in genanntem Jahre die Direction der ital. Oper übernommen hatte, vertragen konnte. Zu London ſang ſie bis 1818 und ging von da nach Italien, wo ſie namentlich in Venedig einen ſolchen Enthuſiasmus erregte, daß man ſogar eine Medaille auf ſie prägen ließ — eine Ehre, die in neuerer Zeit bloß Marcheſi wiederfahren war. Nach der neuen Organiſation der ital. Oper in Paris im Jahre 1819 wurde ſie wieder daſelbſt engagirt, und von jetzt an bis 1825 war eigentlich ihre glänzendſte Zeit; ſie bezauberte ebenſowohl die Pariſer (bis 1822), wie die Neapolitaner und Wiener (letztere in der Saiſon von 1823). Im December des Jahres 1825 trat ſie wieder in Paris auf, ſcheiterte aber ſchon in der erſten Rolle, indem ganz urplötzlich eine Veränderung mit ihrem Organ vorgegangen war, die total unerklärlich war. Nach bloß viertelſtündigem Singen ſtellte ſich ſchon eine Heiſerkeit ein, und ſie, die früher die anſtrengendſten Partien ohne Anſtrengung durchführte, konnte jetzt kaum eine Arie durchbringen. Das bewog ſie, bei der Adminiſtration um Löſung ihres Contrakts einzukommen; man hielt aber ihre Stimmenkrankheit erſt für ein bloßes Vorgeben, wollte dann, als man ſich von der Wirklichkeit derſelben überzeugt hatte, die Bedingungen des Contraktes nicht erfüllen, und daraus entwickelte ſich ein Proceß, der mehrere Jahre dauerte und im Jahre 1828 mit einem Vergleiche ausging. Darauf ging Madam Fodor nach Italien, in der Hoffnung, daß das dortige Klima vortheilhaft auf ſie einwirken werde, und wirklich ſchien es nach einiger Zeit, als wenn die obſtinate Heiſerkeit ſie verlaſſen hätte. Voller Freude trat ſie daher im J. 1828 noch am San Carlo-Theater in Neapel wieder auf; nach einigen Rollen aber überzeugten ſie ſich, daß die Hoffnung auf eine vollſtändig wieder erlangte Herrſchaft über ihre Mittel nur eine trügeriſche geweſen war. Daher zog ſie ſich denn bald ganz von der Bühne zurück. — Alle, die ſie in ihrer guten Zeit gehört haben, rühmen den wunderſchönen Klang ihrer Stimme, die vollendete Ausbildung derſelben und den unendlich reizenden Vortrag. Ihre ganze Geſangsweiſe diente der Henriette Sonntag zum Vorbilde; ja es wird von Einigen behauptet, daß die Sonntag von der Fodor ihre letzte förmliche Ausbildung erhalten habe.

Foerner, Chriſtian, ein berühmter Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, wurde 1610 zu Wettin an der Saale geboren, wo ſein Vater Bürgermeiſter und Zimmermann war und lernte ſeine Kunſt bei ſeinem Schwager, dem daſigen Orgelbauer Johann Wilhelm Stegmann, bei dem er auch Unterricht im Feldmeſſen, der Hydraulik, Gewehrfabrikation und mehreren anderen mechaniſchen Arbeiten erhielt.

Digitized by Google

Durch ſolche vielſeitige Bildung ward er einer der geſchickteſten Orgelbauer ſeiner Zeit. Er erfand die Windwaage (ſ. d.) und ſchrieb zwei Abhandlungen: „Unterricht, ein Monochord zu theilen" und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweiſung der mathematiſchen Wiſſenſchaften ſoll gemacht, probirt und angewendet werden, und wie man Glocken nach dem Monochorde menſuriren und gießen kann". Er ſtarb 1678. Von ſeinen neu gebauten Orgeln ſind die berühmteſten: die in der Ulrichskirche zu Halle und die auf der Auguſtusburg zu Weißenfels (1673, ein Meiſterwerk in ſeiner Art).

Förſter, Bernhard, einer der verdienſtvollſten Tonkünſtler Schleſiens, namentlich durch die Bildung einer großen Menge tüchtiger Violinſpieler, geb. 1750, war Muſikdirektor in Breslau, wo er auch am 7. November 1816 ſtarb. Wie Hoffmann in ſeinem Werke „die Tonkünſtler Schleſiens" verſichert, verband er mit einer außerordentlichen muſikaliſchen Umſicht ein richtiges äſthetiſches Gefühl und erwarb ſich überhaupt durch ſeine Vielſeitigkeit und Thätigkeit einen ausgebreiteten Ruf. Als Violinvirtuos war er ein eifriger Anhänger Benda's, deſſen ſeelenvollen Vortrag man unverkennbar in ſeinem Spiele wieder hörte. Als Componiſt ſcheint er ſich wenig oder gar nicht verſucht zu haben, da unſres Wiſſens nichts von ihm im Druck erſchienen iſt.

Förſter, Chriſtoph, geb. den 30. November 1693 zu Bebra, einem Städtchen in Thüringen, im Orgelſpielen ein Schüler von dem Organiſten Pitzler daſelbſt, in dem Generalbaſſe und der Compoſition von dem Kapellmeiſter Heinichen, damals in Weißenfels, und im Contrapunkte von Kauffmann in Merſeburg, war einer der fruchtbarſten Tonſetzer ſeiner Zeit. In wenigen Jahren ſchrieb er über 300 Cantaten, Ouvertüren und Sinfonien, Sonaten und Concerte für's Klavier und als genauer Kenner der italieniſchen Sprache viele italieniſche Canzonen für den Hof zu Merſeburg, bei welchem er deshalb eigens als Componiſt angeſtellt wurde. 1719 machte er eine Reiſe nach Dresden, lebte hier einige Zeit bei ſeinem ehemaligen Lehrer Heinichen und ging dann 1723 nach Prag, hauptſächlich um die bei Gelegenheit der Krönung daſelbſt aufgeführten ſolennen Muſiken zu hören. Durch den holländiſchen Geſandten machte er die Bekanntſchaft der berühmten Tonmeiſter Fux, Caldara, Conti u. ſ. w., durch deren Empfehlung er dann 1745 den Ruf als Kapellmeiſter an den fürſtl. Schwarzburg-Rudolſtädtiſchen Hof erhielt, wo er aber ſchon am 6. December deſſelben Jahres ſtarb.

Förſter, Emanuel Aloys, geb. in Böhmen im Jahre 1757, machte ſeine Studien in Prag und ging 1779 nach Wien, wo er Kapellmeiſter und Klavierlehrer war und am 19. Novbr. 1823 ſtarb. Durch ſeine zahlreichen Compoſitionen — Klaviерſonaten, Variationen, Lieder, Streichquartetten und Quintetten, Cantaten, Quartetten für Klavier mit Streichinſtrumenten u. ſ. w. hat er ſich vortheilhaft bekannt gemacht. — Als Theoretiker zeigte F. ſich in einer „Anleitung zum Generalbaß mit Notenbeiſpielen" (Leipzig 1805 bei Breitkopf und Härtel), welche ihn als tiefdenkenden und erfahrenen Lehrer hinſtellt.

Druck von Gerd. Thomas in Dresden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google